



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Narratives en femení a la dècada
dels setanta a Catalunya.**

**Anàlisi comparativa del pensament feminista català i
les pràctiques artístiques d'Eugènia Balcells, Eulàlia
Grau i Fina Miralles.**

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Curs 2017 – 2018

Alumna: Diana Juanpere Dunyó

Tutora: Dra. Laia Manonelles Moner

Avui que la noia universitària americana, la dona de la classe mitja que prové de la Universitat, s'alça contra la discriminació sexista, amb un crit de revolta més declamatori que el que van usar les antigues feministes, és important que girin la mirada enrere i es preguntin per què les seves antecessores van fracassar. La història no és una simple acumulació de dades, però tampoc no és una còmoda lliçó moral, és en la mesura que ens hi aboquem, una reflexió sobre els nostres propis problemes.

El feminisme a Catalunya, Maria Aurèlia Capmany, 1977, p. 133



Donetes i polis (Etnografia), Eulàlia Grau, 1973

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	2
1.1 Objecte de la investigació.....	2
1.2 Estat de la qüestió i marc teòric.....	4
1.3 Justificació, objectius i hipòtesi	8
1.4 Metodologia	9
1.5 Agraïments.....	13
2. LA SEGONA ONADA FEMINISTA. <i>THE PERSONAL IS POLITICAL</i>	14
2.1 Pràctiques artístiques feministes. <i>La politització d'allò personal</i>	17
3. CATALUNYA A LA DÈCADA DELS SETANTA.....	21
3.1 Context politico-social	21
3.2 Antecedents i naixement del moviment feminista català dels anys setanta	24
4. LES RELACIONS DE PODER.....	27
4.1 Les relacions de poder en l'espai privat	27
4.1.1 La relació home-dona. Els poders en l'àmbit familiar	27
4.1.2 La relació materna-filial	43
4.2 Les dones i l'esfera pública	48
4.2.1 La conquesta de l'espai públic	53

5. LA DIVISIÓ SEXUAL DEL TREBALL	55
5.1 La casa: dominadors i dominats.....	55
5.2 El treball domèstic: el despertar de l'opressió.	61
5.3 La feina assalariada: llibertat i doble jornada.....	67
6. COSSOS DE DONES: DE LA IMATGE A LA PARAULA	74
6.1 La imatge de la dona: <i>Pseudopudor i erotisme</i>	75
6.2 <i>La dona robot</i> . Mitjans de comunicació i <i>pseudoalliberació</i>	79
6.3 El cos de les dones: noves subjectivitats	89
7. CONCLUSIONS.....	95
8. ANNEXES	101
8.1 ENTREVISTA A EULÀLIA GRAU.	101
8.2 EIX CRONOLÒGIC DEL TREBALL.....	110
9. BIBLIOGRAFIA	111

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Objecte de la investigació

L'objecte d'aquesta investigació és la pràctica artística de tres artistes conceptuals: Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles, així com el pensament feminista català coetani als inicis de les seves trajectòries, a partir de dues fonts concretes: els escrits de Maria Aurèlia Capmany i les ponències que es van dur a terme durant *Les Jornades Catalanes de la Dona* del 1976. Les dues fonts de pensament es deuen a la necessitat d'acotar l'objecte d'investigació i es trien aquestes dues per la seva importància en el context català. Tal i com indiquem al títol, l'estudi es centrarà en les obres produïdes durant la dècada dels setanta -coincidint amb l'etapa conceptual de les tres artistes- perquè vol fer convergir l'anàlisi de les obres amb les especificitats del context polític i social de la Catalunya d'aquella dècada i, en especial, amb els debats del moviment feminista que van tenir lloc en aquell context.

Com sabem, el període conegut com a tardo-franquisme i seguidament el de la Transició van generar al conjunt de l'Estat Espanyol, i a Catalunya, un ambient d'optimista actitud cap al canvi que va desembocar en articulats moviments socials que buscaven la renovació de les estructures polítiques i socials del país. En aquest context, i coincidint amb el moment àlgid de la coneguda com a segona onada feminista americana¹, Catalunya va viure també un despertar del feminisme amb les seves pròpies especificitats i tot que no es pot parlar d'una teoria feminista - tal i com sí que trobem al context europeu i americà- si que podem trobar-hi eixos de pensament i debats que es van articular en el sí del moviment feminista.

Paral·lelament, el món de l'art vivia un moment de qüestionament sobre els seus propis mecanismes i llenguatges i trencava els esquemes que regien la institució amb un art conceptual que qüestionava la realitat social i fugia dels llenguatges artístics tradicionals. Aquest treball vol buscar possibles llaços entre el pensament que es coïa en la lluita feminista i els discursos de les obres de les tres artistes ja esmentades, per aportar noves relacions i punts de contacte que ens serveixin per reescriure la història

¹ Com es coneix el moviment feminista que va néixer a Estats Units a finals de la dècada dels seixanta i que durarà fins als anys vuitanta, caracteritzat pel debat al voltant de problemàtiques sobre el treball, la sexualitat, la família...

androcèntrica de l'art conceptual català i per fer una tímida contribució en la construcció d'una història de l'art amb perspectiva feminista.

Les *narratives en femení* a la que ens referim en el títol del projecte vol anticipar les diferents veus des de les quals les artistes i les pensadores del feminisme van fer públiques, des de la seva posició de dona, aspectes tant de l'àmbit privat com públic que feien referència a les angoixes i entrebancs que trobaven les dones i que eren alienes a les preocupacions polítiques i culturals del moment. Unes veus diferents – les de les dones - a les que Carol Gilligan des de la psicologia detectava com a veus silenciades i que, donant-los la oportunitat de parlar en el seu estudi, havien mostrat, segons l'autora, una reacció adversa a la moralitat subjacent en la societat. Segons Gilligan, en nom de la bondat, les dones s'havien tornat abnegades i havien sacrificat la seva veu que ara relatava una altra ètica: l'ètica de la cura, innata en l'ésser humà i a la vegada oblidada. La psicòloga va percebre com aspectes tant importants com la cura, l'empatia i la cooperació havien estat relegats amb les dones a la perifèria del sistema patriarcal.²

De la mateixa manera, les artistes que ens ocupen van fer surar a la superfície aspectes tradicionalment associats a la dona a partir d'una politització d'allò personal. Unes veus diferents que mostren una altra visió del món i que, fent nostres les paraules de Gilligan, «en lugar de poner en peligro la igualdad, son imprescindibles para la vitalidad de una sociedad democrática».³ Unes narratives que en moltes ocasions esdevenien també denúncies en consonància amb les reivindicacions feministes de l'època, i que, malgrat que les artistes no es consideraven feministes – un terme desprestigiats a l'època⁴ - fa que avui les seves obres puguin ser llegides com a tals. La distància històrica, la posterior lectura dels esdeveniments i la visió més amplia del context geogràfic del feminisme dels anys setanta, ens permet avui posar en relació aquests dos paradigmes que durant l'època no es van relacionar d'una manera directa, si bé ens resulta evident pensar que el context del moviment feminista no era aliè a les

² Gilligan, Carol. “La resistencia a la injusticia: una ética feminista del cuidado”. *Ética del cuidado*. Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas, n.30. p. 40 - 65

³ *Ibidem*, p. 54

⁴ La mateixa artista Eulàlia Grau ens explica que tenia una imatge negativa de les feministes (Entrevista a Eulàlia Grau, Barcelona, 17 d'abril del 2018). Fet que coincideix amb el desprestigi que descriu Maria Aurèlia Capmany quan descriu la dona jove de l'època, de qui diu «ni siquiera se da cuenta de que el desprecio que siente hacia el personaje histórico de la feminista ha sido impuesto por la educación de la feminidad». (Capmany, Maria Aurèlia. *De profesión mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971. p.53)

preocupacions de les artistes analitzades.

Volem en aquest punt fer una referència al terme *femení* escollit pel títol del treball i que el situem en la diferència no rigorosa entre feminista i femení plantejada per María-Milagros Rivera, qui diu que és una qüestió d'accent. Per la historiadora, el terme femení escaparia d'allò entès com a gènere femení, i dels propis estereotips que el patriarcat genera, per esdevenir una posició des de la que *anomenar el món*.

Entiendo que en lo feminista predomina un componente de lucha contra el orden sociosimbólico patriarcal; en lo femenino, en cambio, resalta la omisión del referente viril, el prescindir de ellos como medida del mundo.⁵

En aquest sentit, el *femení* que hem triat per titular aquest treball vol posar de manifest aquesta manera d'anomenar el món des de l'ésser dona que ens mostraran les artistes, en tant que no volíem etiquetar les obres com a feministes, per deixar obert el significat i mantenir el rebuig de les pròpies artistes a ser anomenades com a tal.

1.2 Estat de la qüestió i marc teòric

Les artistes que aquí tractarem han estat estudiades per la història de l'art conceptual espanyol i català i englobades dins les monografies dedicades a aquest període. Seria el cas, per exemple, de l'estudi més recent i ampli sobre aquest moviment artístic que la historiografia ha anat situant com a cabdal dels anys setanta al nostre país, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos* (2007) de Pilar Parcerisas. En aquest estudi la historiadora vol evidenciar a partir de perspectives diverses com els artistes d'aquest moviment heterogeni tenien en comú la exigència de que l'art havia de salvar la distància entre l'art i la vida i per tant, eliminar l'art o l'estètica d'espais separats de la quotidianitat.⁶ Tal i com apunta Patricia Mayayo, tot i que en la data de la publicació ja existien relats en la història de l'art on es donava un lloc rellevant i diferenciat a les artistes dones conceptuais, Parcerisas no les situa en una narrativa diferenciada de la

⁵ Rivera, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria, 1994. p.14

⁶ Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964 – 1980*, Madrid: Akal, 2007.

dels homes i només parla de feminisme en relació a la famosa obra d'Eulàlia Grau *Discriminació de la dona* (1977). No situa l'actitud i els temes de les artistes que aquí tractem dins un eix polític sinó que ho detecta en alguna obra concreta i redueix la presència de les artistes dones, com diu Mayayo, a una qüestió estadística, al destacar el gran número de dones artistes de la dècada.

Des d'un plantejament radicalment diferent, la historiadora Assumpta Bassas s'ha centrat justament en les artistes dones de l'art conceptual, moguda per una necessitat de reescriure la corrent historiogràfica hegemònica de l'art conceptual espanyol que representa, entre d'altres, Pilar Parcerissas.⁷ La seva tesis doctoral *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* suposa un treball de camp i de recuperació d'aquestes tres artistes a partir de converses, treball de documentació, recull de crítica del moment i anàlisi de les obres que la porta a evidenciar una nova i diferenciada manera de veure i crear d'aquestes artistes. Un treball essencial de recuperació biogràfica que permet un inici per altres feines al voltant d'aquestes artistes i que ha servit per situar uns coneixements amplis sobre elles dins el relat amb veu femenina de l'art conceptual. Com veurem, més endavant, altres articles de Bassas han suposat també un inici pel que fa a la possibilitat d'estudi d'aquestes artistes en relació als estudis i al pensament feminista.

Si la tesis i els articles de Bassas permeten situar amb majúscula algunes d'aquestes artistes dins el context artístic de l'època, l'exposició que Juan Vicente Aliaga i Patricia Mayayo van comissariar al Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) permet situar-les dins una genealogia d'artistes espanyoles amb caràcter feminista, entre les quals podem trobar Eulàlia Grau, Miralles i Balcells. Aquesta exposició suposa un treball important de relectura de la història que trenca amb la idea d'uns treballs femenins aïllats i inconnexes per situar-los dins un teixit que, tot i que exposat transversalment, permet establir una cronologia de l'art feminista espanyol. Els eixos temàtics al voltant dels quals es va organitzar l'exposició permet entendre el treball de les dones dins un context crític i a partir d'una visió de la pròpia experiència femenina i, a partir de la distància històrica, permet veure un diàleg generacional que per l'omissió historiogràfica, no es va poder generar. Patricia

⁷ Conversa amb la Dra. Assumpta Bassas. Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, 23 de febrer del 2018.

Mayayo, al llibre de l'exposició, posa èmfasis justament en aquesta falta de referents de les artistes feministes dels anys noranta, que no van tenir la oportunitat de conèixer els treballs amb caràcter feminista de les artistes dels seu país del anys 70' fins ben avançada la seva carrera. Mayayo deu aquest fet, a banda del poc interès dels historiadors, al fet que les mateixes artistes dels setanta no es consideressin feministes⁸.

Pel que fa a la recuperació i reivindicació concretament de les dones conceptuals, hem de destacar la feina del MACBA, que es va iniciar amb l'exposició monogràfica d'Àngels Ribé el 2011 *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984* i posteriorment, el 2013, amb l'artista que ens ocuparà, Eulàlia Grau. Tot i la tasca de ressituat-les en el relat històric de l'art català i internacional, l'exposició d'Eulàlia Grau *Mai no he pintat àngels daurats* defuig de l'etiqueta feminista per endinsar-se, tal i com explica la comissària de l'exposició Teresa Grandas «en un marc molt més ampli» que engloba la crítica a les diferències socials amb l'al·lusió de la minoria que ostenta el poder i de la majoria sotmesa.⁹ En aquest cas, per tant, la lectura de l'experiència femenina d'Eulàlia Grau queda altre cop limitada a l'obra *Discriminació de la dona* (1977) i, per tant, s'entén com una faceta concreta de la seva àmplia producció.

Si bé no hi ha una àmplia bibliografia que tracti aquestes artistes de manera monogràfica ni posades en relació per època o context, sí que en podem destacar els nombrosos articles que han estat publicats en catàlegs d'exposicions monogràfiques o bé en revistes. En aquest cas ens centrem en aquells que busquen una aproximació a la pràctica de les artistes des d'una visió de gènere. És el cas, per exemple, de l'article de Maia Creus a la revista *Quadern de les idees, les arts i les lletres* titulat «Fina Miralles. El cos de l'artista en l'art» (2012) en el que apunta la necessitat de l'artista de reafirmar el cos femení i la situa en el marc d'altres artistes com Eulàlia Grau per les preocupacions feministes en el marc d'un context de conquesta de llibertats bàsiques. La mateixa historiadora ha comissariat, mentre realitzàvem aquest treball, *Fina Miralles. Paraules fèrtils*, una exposició en motiu de la publicació d'un recull de textos que l'artista ha anat escrivint durant tota la seva vida i que mostren la seva visió de la

⁸ Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo", *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. MUSAC, 2012. p.19 - 38

⁹ Grandas, Teresa. Sobre l'exposició "Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats". MACBA, febrer del 2013. [En línia] [Consulta: 02/03/2018.] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=FKQIghKkySk>

vida, conduïda per una cerca de la naturalesa i una constant reivindicació de l'ordre matern del món . Una exposició que ens ha resultat interessant per conèixer la seva producció posterior a l'època que a nosaltres ens ocupa.

Altres llibres sobre temes concrets han servit per publicar alguns articles que aborden les obres de les artistes des de perspectives feministes, i en algun cas no ho fan de manera aïllada sinó que fan convergir puntualment el treball d'algunes d'elles de manera conjunta. És el cas de textos com per exemple *Searching for the Mother in the Family Album* d'Assumpta Bassas publicat al llibre *The M World. Real Mothers in Contemporary Art* (2011) on la historiadora ens parla de l'ordre simbòlic matern a través de les obres d'Eugènia Balcells, Fina Miralles i Cori Mercadé. En aquest l'autora relaciona el pensament feminista de la diferència amb les obres d'aquestes artistes per situar-les en un espai de recuperació del vincle matern i de la recerca d'una genealogia femenina.

Bassas torna a abordar el tema del cos en aquest cas en l'obra d'Eugènia Balcells com a creador de subjectivitat en el capítol «Cuerpo que te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Balcells y Eulàlia Grau» del llibre *Piel que habla* (2001) i ho fa des de la teoria feminista americana i relacionant l'obra de l'artista realitzada durant els anys noranta amb l'obra d'artistes feministes americanes.

Per últim, cal destacar la realització de seminaris i conferències entorn les artistes - com per exemple el del MACBA *L'art després del feminisme* (2008) que va indagar sobre el contingut polític feminista de les artistes conceptuais-, així com la conferència a la que vam tenir la oportunitat d'assistir mentre realitzàvem aquest treball impartida per Maia Creus a Sabadell. Sota el títol *Dones en llibertat. Gir feminista en l'art dels anys 70* ¹⁰, la historiadora indagava en els processos mitjançant els quals les artistes havien tractat nous temes referents a la privadesa i a la sexualitat. A partir de l'anàlisi d'obres d'artistes feministes referents a nivell internacional, s'establia paral·lelismes amb algunes obres de Fina Miralles de la dècada dels anys setanta.

¹⁰ Conferència de Maia Creus: *Dones en llibertat. Gir feminista en l'art dels anys 70*. Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 1 de març del 2018.

1.3 Justificació, objectius i hipòtesi

Com hem pogut veure a l'apartat anterior, per una banda, les artistes que aquí ens ocupen han estat tractades dins dels estudis de l'art conceptual sense haver estat analitzada una visió pròpia des de la posició de dona que van aportar. Per altra banda, hem vist com hi ha hagut estudis i exposicions que han recuperat les seves trajectòries amb la voluntat de reivindicar les dones artistes del moviment conceptual. I per últim hem vist com hi ha hagut historiadores, com Assumpta Bassas i Maia Creus, que les han tractat a nivell individual aproximant-se a les seves obres des de perspectives feministes. En el curs de les lectures d'aquests estudis que descobrien la possible lectura feminista les obres de les artistes que tractem, ens hem plantejat la pregunta de si hi havia temes comuns entre aquests relats feministes de les artistes i el context feminista que vivia el país. Així, hem cregut adient articular un anàlisi que posés en relació el context feminista local amb les pràctiques d'aquestes artistes per veure si hi havia preocupacions o visions similars de l'entorn. De la mateixa manera, creiem necessari fer-ho a partir d'eixos temàtics que no aïllin les artistes sinó que les facin entrar en diàleg per tal de veure si, malgrat un context marcat per una pràctica individualista, hi van haver relats comuns entre aquestes tres artistes dones.

A banda de totes les aportacions de reflexió feminista sobre les artistes que hem descrit en l'apartat anterior, dues aportacions concretes en el camp d'aquests estudis han esdevingut essencials pel plantejament d'aquest treball. En primer lloc, el contacte directe al que fa referència Bassas entre activisme feminista i les artistes conceptuais: la col·laboració entre la historiadora feminista Maria Aurèlia Capmany i l'artista Eulàlia Grau. La primera va escriure el text per l'exposició del projecte *Discriminació de la Dona* l'any 1979 a la Galeria Ciento. Aquest fet, ens fa evident que les artistes no podien ser alienes als moviments socials i al pensament que aquests generaven i que l'ambient va poder propiciar nous relats en les seves pràctiques. En segon lloc, ha esdevingut imprescindible la coneixença de l'exposició *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013). Aquesta exposició ens empeny a una construcció d'una història en femení que no entengui les aportacions de les dones artistes com quelcom aïllat sinó que permeti establir diàlegs entre elles, al evidenciar que hi havia temes comuns entre les artistes de les mateixes generacions.

En definitiva, i seguint una primera intuïció o hipòtesis d'aproximació entre el context real del pensament de l'època i algunes obres de les artistes triades, el treball

concreta el primer gran objectiu: Fer un anàlisi comparatiu de les obres de les artistes Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles a partir del pensament feminista català de l'època, per tal d'oferir una visió de les seves obres des del propi context, rescatant el llenguatge i les inquietuds de les dones dels anys setanta. Altres objectius que deriven d'aquesta empresa són, en primer lloc, identificar uns temes comuns que permetin a partir de l'anàlisi generar un panorama prou ampli del pensament que englobi les inquietuds de les artistes i el moviment feminista. En segon lloc, en l'anàlisi d'aquests temes, ens permetem també veure quines diferències o semblances hi havia en les aproximacions de les arts, per una banda, i del pensament, per l'altra. I per últim, ens plantegem veure si, en definitiva, hi havia una connexió important en aquestes narratives comunes i si es pot parlar d'un art feminista malgrat, com ja sabem, elles no es consideraven com a tal.

1.4 Metodologia

El desenvolupament del treball tindrà com a base, per una banda, l'anàlisi de les obres d'Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles i, per l'altra, del pensament feminista català a través de dues fonts bàsiques: el pensament de Maria Aurèlia Capmany i els debats generats en el sí de les *Jornades Catalanes de la Dona* del 1976, que hem pogut consultar gràcies a la publicació que se'n va fer l'any següent i del que disposen a l'Institut Català de les Dones. En el transcurs del treball, pràctica i pensament s'aniran posant en relació a partir de temes que hem detectat com a relats compartits. L'aproximació de les obres es farà a partir de la visualització en directe o, si no fos possible, a través de la descripció d'altres autors, així com també es partirà de reflexions i anàlisis ja realitzades d'experts en les artistes. S'ha pogut establir un contacte directe amb les obres d'Eugènia Balcells i d'Eulàlia Grau gràcies a l'equip de registre i arxiu del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). A la reserva del Museu hem pogut veure tres de les obres de la sèrie *Etnografia* (1973) d'Eulàlia Grau: *Aspiradora i Misses i Gàngsters i Interior d'un avió*, així com l'obra *Ordre Públic*. A l'arxiu del mateix museu hem pogut veure l'obra *Discriminació de la Dona* (1977) de la mateixa artista en el format de publicació limitada que se'n va fer, així com multitud de documentació al voltant d'exposicions de l'artista i cartes personals d'ella. També se'ns ha facilitat la visualització de les tres obres videogràfiques d'Eugènia Balcells *Presenta* (1977), *The End* (1977) i *Boy Meets Girl* (1978) així com

documentació sobre l'artista. Per l'anàlisi de la resta d'obres es farà servir descripcions d'altres autors i autores que han generat bibliografia sobre les artistes en qüestió, així com les fotografies i descripcions que es troben en catàlegs i en les pàgines webs de les mateixes artistes. Així, la biblioteca del MACBA i de les facultats de Geografia i Història i de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, han esdevingut els focus de la bibliografia al voltant d'aquestes artistes.

De la mateixa manera que hem delimitat l'estudi d'artistes dones de la dècada dels setanta a tres d'elles, també hem necessitat delimitar l'estudi del pensament feminista a unes fonts concretes. Per fer-ho, ens servirem de fonts bibliogràfiques de l'època, per una banda, vinculats al moviment social del feminisme com són les transcripcions dels debats de *Les Jornades Catalanes de la Dona*, i per l'altra, els escrits de la historiadora feminista catalana més prolífera, Maria Aurèlia Capmany. Serà igualment important la bibliografia posterior sobre la història del període de la transició a Catalunya, especialment la que es centri en el seu teixit social i en la situació de les dones, per tal de construir un marc més ample que ens ajudi a situar les temàtiques trobades.

La transcripció que hem pogut consultar de les *Jornades Catalanes de la Dona* acull totes les ponències i conclusions que van tenir lloc entre el 27 i el 30 de maig de 1976 al Paraninfo de la Universitat de Barcelona, fet que esdevé una visió àmplia del moviment feminista, perquè les Jornades van aglutinar una diversitat d'associacions i moviments de les dones, de les que se'n extreuen unes denúncies i demandes bàsiques que il·lustren el feminisme del moment. L'altra font per analitzar el pensament de l'època seran les aportacions en el terreny de la situació de la dona de Maria Aurèlia Capmany, tant la seva obra pionera *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966), on formula les bases del seu feminisme, com obres posteriors com *De profesión: Mujer* (1971), *El feminisme a Catalunya* (1973) o el llibre col·lectiu editat per Capmany *Dona i Societat a la Catalunya Actual* (1978), on dones provinents de diferents àmbits professionals s'apropen de manera crítica a l'opressió que vivien les dones en diferents aspectes de la vida pública i privada.

Per tal d'impregnar-nos del context social i polític de l'època també ens servirem de bibliografia posterior al context tractat, com per exemple de l'anàlisi exhaustiva de Mary Nash sobre el feminisme de l'època *Dones en transició: resistència política a la legitimitat feminista, les dones en la Barcelona de la transició* (2007). De la mateixa

manera, ens servirem de testimonis de l'època, a través de documentals que han servit posteriorment per rellegir aquell moviment, com el documental produït per TV3 *El despertar de les dones: la lluita feminista*, el desè capítol de la sèrie de documentals *Dies de Transició*. (2005)

Si bé l'anàlisi busca posar en comú el context feminista amb les obres de les artistes i per tant, se situa en una cronologia concreta, el treball també contempla fer incursions puntuals a bibliografia posterior que permeti una ampliació dels temes que ens ocupin i generar un diàleg amb l'actualitat, al ser conscients que la història es llegeix sempre des de la posició que ens dona la contemporaneïtat. De la mateixa manera, s'establiran connexions, en la mesura que es trobin, amb el pensament feminista i les artistes americanes, tot i les grans diferències del context polític i social dels dos països.

A l'hora d'acotar el tema i d'iniciar-nos en la temàtica que ens ocupa ha esdevingut també essencial la presa de contacte amb especialistes sobre el tema, com l'assistència a la conferència impartida per Maia Creus «Dones en llibertat. Gir feminista en l'art dels anys 70» a la Fundació Bosch i Cardellach¹¹ o la visita guiada que la mateixa historiadora va realitzar sobre l'exposició *Fina Miralles. Paraules fèrtils 1972-2017* al Museu d'Art de Sabadell.¹² Però sobretot, la conversa amb Assumpta Bassas que ens ha animat en l'estudi d'aquestes artistes i en la necessitat de llegir-les des d'una visió de gènere.

I per últim, i el que creiem més important, hem cregut adient tenir la perspectiva de les pròpies artistes, per tal de poder comparar l'anàlisi de les obres i del context amb la pròpia experiència de l'artista. Per això s'ha intentat entrevistar a les tres artistes per conèixer la seva visió sobre el context dels inicis de la seva trajectòria i poder, establir així connexions amb les seves obres i el pensament de l'època. Tot i que no ha estat possible amb dues d'elles, hem tingut la sort de poder tenir una conversa amb Eulàlia Grau, qui ens ha explicat la seva percepció sobre els anys que tracta aquest treball i també les seves inquietuds com a artista que començava, així com la visió que tenia i té sobre la situació de les dones. Aquesta entrevista es podrà llegir a l'annex del treball, on també ubicarem un eix cronològic que esdevindrà un resum dels esdeveniments

¹¹ Conferència de Maia Creus: *Dones en llibertat. Gir feminista en l'art dels anys 70*. Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 1 de març del 2018.

¹² Visita guiada de la comissària Maia Creus a l'exposició *Fina Miralles. Paraules fèrtils 1972-2017*. Museu d'Art de Sabadell, 4 de març del 2018.

destacables tractats durant el treball pel que fa el moviment feminista, les publicacions i les obres de les artistes.

El cos del treball estarà precedit per dos capítols que generaran un context que hem cregut necessari per abordar posteriorment la investigació que ens ocupa. El primer abordarà un breu context sobre la coneguda segona onada feminista americana, que sota el lema «the personal is political»¹³ va denunciar l'opressió de les dones en l'espai privat i va reivindicar aquest com un espai pel canvi i, per tant, polític. Aquest necessari context que servirà per ubicar on es situava el pensament i l'activisme feminista català respecte el seu referent internacional, abordarà també la relació que es va generar en el context americà entre el moviment feminista i el món de l'art. El següent capítol assentarà les bases del moment històric que vivia Catalunya i en concret dels moviments socials que es van generar en una dècada de forts canvis socio-econòmics. Uns canvis que propiciaran el naixement del moviment feminista, del que en generarem un breu marc contextual.

Un cop establerts el context del pensament més enllà del nostre context geogràfic i el context de la situació social, política i cultural del país en el que ens centrem, el cos del treball, es dividirà en tres grans eixos temàtics en els que confluiran pensament feminista i pràctica de les artistes a través de subtemes. El primer d'aquests grans eixos es centrarà en les reflexions i aproximacions de les artistes a les relacions de poder en l'espai privat - on la dona és tradicionalment associada- i en l'espai públic - d'on la dona és relegada- per veure de quina manera van ser tractades aquestes preocupacions en l'àmbit del pensament feminista i de la pràctica artística. El segon farà referència a la divisió sexual del treball i analitzarem aquelles imatges o pràctiques artístiques de les tres artistes que poden fer referència a una de les que va ser la principal denúncia del pensament feminista del nostre país, la divisió de la societat en raó de gènere que relegava les dones al treball domèstic. Per últim, analitzarem el tema del cos i la naturalesa, tot establint paral·lelismes amb les demandes i reflexions de l'època sobre la imatge i ideal del cos de la dona. En definitiva, intentarem humilment, i com també proposava Bassas, rellegir unes obres amb contingut polític mal explicades, i proposar

¹³ En català: «allò personal és polític», frase apropiada del títol d'un article de la feminista Carol Hanisch publicat el 1970 a *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, que va esdevenir lema del moviment feminista nord-americà de la dècada dels setanta.

alternatives.¹⁴

1.5 Agraïments

A la Dra. Laia Manonelles, per l'amable acompanyament i per l'atenta i acurada lectura i correcció d'aquest treball. A la Dra. Assumpta Bassas, per la seva rebuda i per compartir amb mi les seves impressions sobre l'art conceptual i el feminisme, que han estat una font de motivació i de coneixement. A la Núria Monclús i a la Laia Alsina dels Departaments d'Arxiu i Registre del MACBA, per l'amabilitat i facilitat que m'han posat per la consulta de documentació i obres de la col·lecció. A les bibliotecàries del Centre Joaquina Alemany i Roca de l'Institut Català de les Dones, per la seva paciència i per adaptar-se a uns horaris incompatibles. A la Fundació Vila Casas, que m'ha permès una no sempre fàcil conciliació laboral i acadèmica; i especialment a la Maria José Alcoriza i a l'Alba García pel suport i la motivació quotidiana. A la Clàudia i al Manel, per compartir les il·lusions i fatigues del màster, i per l'amistat. Als pares i a la Paula, per l'amor i el recolzament. I al Jordi, per ser-hi en tots els viatges.

Per últim, un agraïment especial a l'artista Eulàlia Grau, per rebre'm amb una gran amabilitat i un entusiasme encomanadís i per compartir amb mi les seves experiències del passat i les percepcions del present.

¹⁴ Bassas, Assumpta, MACBA, 26/01/2009. "Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles", *On va ser (o es va perdre) el que és polític*. Seminari part del cicle *L'art després del feminisme* [En línia]. [Consulta: 20 de gener del 2018] Disponible a: <https://www.macba.cat/ca/video-seminari-on-va-ser-o-es-va-perdre-el-que-es-politic-1>

2 LA SEGONA ONADA FEMINISTA. *THE PERSONAL IS POLITICAL*

Abans de tractar la relació entre pensament feminista i pràctiques artístiques a la Catalunya dels anys setanta, creiem necessari traçar breument les bases del feminisme que es gestava a l'exterior i que, per la influència i punts en comú que mostrava el feminisme català, serà mencionat durant el treball.

Mentre Catalunya i Espanya vivien als anys seixanta els últims anys del Franquisme i començaven a sentir-se veus crítiques cap a la situació de doble discriminació que vivien les dones en un sistema feixista repressiu i misogin, els Estats Units protagonitzaven el que la història anomenaria la segona onada feminista i que explicarem a continuació. Un moviment que ràpidament es propagaria cap a Europa amb una forta presència a França i Anglaterra. Tot i les especificitats pròpies d'una societat que havia d'encarar tot just la lluita d'aspectes urgents al voltant de les llibertats i drets més bàsics d'homes i dones, a Espanya, i en especial a Catalunya, es va anar articulant un feminisme que bevia de referències foranies però que promovia demandes concretes en un context polític i social on la dona havia quedat volgudament oblidada. La influència de feministes de l'exterior es fa evident a través de la traducció de llibres cabdals del feminisme Nord-americà com *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, publicada el 1963 i traduïda al català per Edicions 62 dos anys després.

Maria Aurèlia Capmany, de qui parlarem bastament durant el treball, va llegir i compartir a Catalunya l'obra de Friedan i va ser l'encarregada de fer-ne la «versió catalana»¹⁵, que acabaria sent la seva cèlebre obra *Dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966). Friedan evocava aquell “malestar que no té nom” que l'autora percebia que patien les dones estatunidenques de classe mitja i l'atribuïa al que ella anomena «la mística la feminitat», que responia a tots aquells valors i responsabilitats socialment atribuïts a les dones que, relegades a mestresses de casa, les feia quedar al marge de la societat. Això provocava en les dones americanes que ella descriu, tota mena de trastorns com la depressió o l'ansietat i una «dolorosa sensació de descontentament»¹⁶ que no eren capaces de captar en les altres dones i que vivien com un problema

¹⁵ Godayol, Pilar. “La dona a Catalunya. Un referent del feminisme”. *Diari Ara* [En línia].1/X/2016 [Consulta:15 de desembre 2017]. Disponible a https://llegim.ara.cat/dona-Catalunya_0_1660633948.html

¹⁶ Friedan, Betty (1963). *La mística de la feminidad*, Barcelona: Sagitario, 1965. p. 47

personal. L'autora va fer visible, per tant, el que tantes dones vivien i sentien sense posar-li nom: «No podemos dejar de escuchar por más tiempo aquella voz interior de las mujeres, que dice: 'Necesito algo más que mi marido, que mis hijos y mi hogar'».»¹⁷

Amb la consciència d'aquest malestar atribuït a les qüestions privades i domèstiques, naixerà el feminisme anomenat *radical* – radical, perquè es planteja buscar l'arrel de la discriminació de les dones – i ho farà en el sí de les dones mobilitzades i d'esquerres que desvien l'atenció cap a les relacions de poder no originades per l'explotació econòmica.¹⁸ Aquestes dones, pertanyents al *Movement*¹⁹ i que havien aconseguit tenir una experiència política, es van acabar trobant amb els mateixos prejudicis i divisió del treball que donaven per superats en aquests ambients contestataris.²⁰

El sorgiment d'una consciència diferenciada dels seus companys homes es va donar de manera clara, tal i com explica Alicia H. Puleo, a la *National Conference for New Politics* celebrada el 1967, en la que es va rebutjar la sol·licitud de Jo Freeman i Shulamith Firestone de condemnar de manera col·lectiva els estereotips sexistes vinculats als medis de comunicació, al matrimoni i a les lleis de propietats i divorci, així com també es va menysprear la demanda d'informació per les dones sobre els anticonceptius i l'avortament. Aquesta demanda frustrada d'un debat sobre el control verdader del propi cos i de la condemna de la que consideraven una denigrant imatge pública de la dona va topar així amb l'esquerra tradicional que no va considerar aquesta lluita com a prioritària. Les dones es van veure enganyades per un estat que els hi havia donat drets, el vot i la inserció en el món laboral però que continuava menystenint-les en totes les esferes. La indignació de les americanes es va veure a més encoratjada per un context d'emergència del discurs d'emancipació dels afroamericans. Del clima conservador dels anys cinquanta s'havia passat a un ambient marcat per la lluita dels drets de la població negra a Estats Units, però també per la lluita estudiantil, els hippies i el maig del 68 a Europa. Les dones van participar en aquestes lluites socials i van

¹⁷ Friedan, Betty (1963). *La mística de la feminidad*, Barcelona: Sagitario, 1965. p. 46

¹⁸ Puleo, Alicia H. "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical." *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva, 2005. p. 20

¹⁹ Nom que denominava a dues organitzacions: La SNCC (Students Nonviolent Coordination Committee) i la SDS (Students for Democratic Society).

²⁰ Puleo, Alicia H. "Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical." *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva, 2005. p. 20

poder constatar com s'hi marginava encara qualsevol intenció d'igualtat de gènere.²¹

D'aquesta manera, el feminisme radical rebutjava els feminismes anteriors, burgesos i marxistes, per no haver estat capaços de resoldre aquestes desigualtats.²² A diferència de les anteriors, les feministes d'aquest període van donar un paper protagonista a la sexualitat i al tradicional rol oprimat de la dona en el món domèstic. Aquest interès per fer pública les problemàtiques entorn la privadesa de la dona es van recollir sota el lema «the personal is political» (Allò personal és polític), lema extret del títol d'un article publicat per Carol Hanisch el 1969. Hanisch, activista de les *New York Radical Women*, va escriure aquest article com una defensa dels grups de consciència promoguts per les feministes, en resposta a la opinió negativa que havien generat entre els moviments d'esquerra:

Those who believe that Marx, Lenin, Engels, Mao and Ho have the only last “good word” on the subject and that women have nothing more to add will, of course, find these groups a waste of time.²³

Aquest grups de conscienciació van ser cabdals en la consolidació d'un feminisme que va posar el focus en l'experiència quotidiana de les dones com a base transformadora per una societat no patriarcal. En ells, es compartien experiències que transformaven els propis sentiments i vivències en consciència política²⁴. Carol Hanisch va voler trencar amb el concepte de teràpia amb el que es començava a associar aquestes trobades per definir-les com una acció política en la que es deia allò que es pensava sobre la pròpia vida i no allò que sempre se'ls hi havia dit a les dones que havien de dir.²⁵ Segons Hanisch, si una teràpia assumiria que algú té un problema personal i que, per tant, s'hi ha de trobar una solució individual, els grups de consciència generaven demandes que requerien una solució col·lectiva. Durant les sessions, les dones es feien preguntes sobre la vida personal i al final se'n feia un resum,

²¹ Solé, Gloria. *Historia del feminismo*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2011. p. 58

²² *Ibidem*. p. 65

²³ *Web de Carol Hanisch*. [En línia] [Consulta: 6 de desembre del 2017] Disponible a:

<http://www.carolhanisch.org/index.html>

²⁴ Solé, Gloria. *Historia del feminismo*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2011. p. 67

²⁵ *Web de Carol Hanisch* [En línia] [Consulta: 6 de desembre del 2017] Disponible a:

<http://www.carolhanisch.org/index.html>

tot establint connexions entre totes les experiències per allunyar-se del fet *personal* i convertir-ho en motiu de lluita política. D'aquesta manera, problematitzaven sobre els rols domèstics, les angoixes i preocupacions personals sense avergonyir-se de les seves situacions, que eren compartides amb les companyes.

Com apunta Glòria Soler, allò més característic del feminisme radical va ser el paper central concedit a la sexualitat com a font d'opressió de la dona ²⁶. Aquest tema sorgit també entre els grups de consciència i traslladat a les manifestacions al carrer assumia que les dones havien de prendre el control dels medis de reproducció. Tal i com reflexiona Alicia H. Puelo, una de les grans diferències amb el feminisme liberal anterior va ser l'edat i la situació de les activistes. La generació feminista dels anys seixanta i setanta, que eren majoritàriament joves i solteres, van prendre com a eix vertebrador de l'alliberació femenina la sexualitat lliure i l'avortament, temes que les anteriors feministes no s'havien atrevit a tractar.

Les dones prenen consciència del seu rol subaltern dins un sistema que definien com a patriarcal, en el que la feminista Kate Millet detectava la relació entre els sexes com una relació política. ²⁷ La revolució, segons Millet i les feministes dels setanta, no s'esdevindria sense destruir el patriarcat que articula aquestes relacions de poders «entre los miembros de determinados grupos coherentes y claramente delimitados: las razas, las castas, las clases y los sexos». ²⁸ En aquest context, la relació entre els sexes esdevindrà política igual que s'hi havia considerat la relació entre les races o la relació entre amo i treballador. La presa de consciència de la situació de poder y submissió d'un i altre sexe crearà la necessitat de generar nous conceptes com *gènere* que servirà per distingir els aspectes socio-culturals dels biològics, i *patriarcat* en termes d'estructura de relacions de poder que anava més enllà de la opressió del capitalisme.

2.1 Pràctiques artístiques feministes. La politització d'allò personal

Una de les grans diferències del moviment feminista d'Estats Units o Anglaterra amb el feminisme català, va ser la vinculació del primer amb el món de l'art i la implicació directe de les artistes en la lluita dels drets per les dones. En aquest sentit, cal

²⁶ Solé, Gloria. *Historia del feminismo*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2011. p. 65

²⁷ Millet, Kate. (1969). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p.68

²⁸ *Ibidem*, p. 69

destacar que no hem trobat, per exemple, en l'amplia participació que van tenir *Les Jornades Catalanes de la Dona* cap debat o comunicació de dones de l'àmbit del món de l'art, ni tampoc cap ponència dedicada a la relació de les dones amb la cultura. Un fet que fa més evident el tall entre les artistes que tractem i el moviment feminista però que, en el nostre parer, no exclou la influència que l'ambient de reivindicació de drets i llibertats que es vivia al país significuessin un gir en les temàtiques i interessos d'aquestes artistes.

De manera radicalment diferent, a Estats Units moltes de les artistes o historiadores de l'art van posar sobre la taula la discriminació de la dona en el món de la cultura i les pràctiques artístiques van vehicular la denúncia d'aquesta opressió. Les artistes, moltes de les quals també van participar de l'activisme feminista, van proposar noves narratives que posaven al punt de mira discriminacions de les dones que fins llavors havien estat normalitzades, temes socialment invisibilitats provinents de l'àmbit domèstic, així com la desconeguda i tabú sexualitat femenina.

L'any 1971 Linda Nochlin es preguntava en el seu cèlebre article publicat a *Art News* *Why have there been no great women artists?*. La historiadora de l'art desafiava així les regles del món de l'art regit per homes i obria un canvi de perspectiva en el discurs hegemònic. Les pròpies artistes també van començar a qüestionar la seva poca presència en els esdeveniments artístics de l'època, tal i com van evidenciar a través de diferents protestes al Whitney Museum of American Art de Nova York. Artistes com Poppy Johnson, Brenda Miller i Faith Ringgold així com la crítica d'art Lucy Lippard, van protagonitzar a partir de l'associació *WAR*²⁹ el 1969 la primera de les queixes davant la predominant presència masculina dels Whitney Annual. Aquestes protestes davant del Whitney van evidenciar la tradició patriarcal dins el món cultural que portava a l'exposició anual del museu només a vuit artistes dones d'un total de cent quaranta tres artistes exposats. El món de l'art vivia una resignificació amb la convergència del feminisme davant d'una situació de menyspreu cap a les artistes. Les artistes de WAR reclamaven una quota del 50% en la representació femenina a les institucions museístiques i que la meitat d'aquestes fossin negres. Aquesta recerca d'equitat entre dones blanques i negres va ser un dels trets diferenciadors amb els anteriors feminismes,

²⁹ *Women Artists in Revolution*. Una associació que havia volgut desvincular-se de la *AWC* (*Art Workers' Coalition*), de qui els seus integrants no havien volgut respondre a la demanda proposada per les dones artistes d'una revisió de la discriminació que aquestes vivien dins el món de l'art.

fruit, com dèiem anteriorment, d'un context marcat per la lluita dels drets de la població negra als Estats Units. Artistes com Faith Ringgold i Michelle Wallace van iniciar el grup d'activistes *Women Students and Artists for Black Art Liberation* el 1971.

Per la seva banda, les artistes Judy Chicago i Miriam Shapiro van crear el *Feminist Art Program*, un programa d'estudis artístics des d'una perspectiva de gènere, que es va convertir en una alternativa a la formació tradicional³⁰, i que va donar lloc a la famosa mostra col·lectiva *Womanhouse* l'any 1972. Aquest esdeveniment ja cèlebre en la història de l'art va comptar amb la presència de vint-i-dos artistes participants que van crear obres que parlaven de temes al voltant de l'àmbit domèstic, el cos, la identitat o els estereotips.³¹ A la *Womanhouse* ja es va poder veure el llenguatge que predominaria en l'art feminista, sobretot la instal·lació i la performance, mitjans que anirien al costat d'un esperit de col·lectivitat i de caràcter experimental amb una clara voluntat activista. Tot plegat, un projecte col·lectiu que es va convertir en el catalitzador de la creació de comunitats integrades només per dones on es compartien les vivències personals i es treballaven canvis socials.³²

La *Womanhouse* va ser seguida per altres accions com *In mourning and in rage*, una performance feta l'any 1977 a la ciutat de Los Angeles per Suzanne Lacy i Leslie Labowitz, en la que es protestava contra la violència exercida contra les dones. En aquest context, el cos esdevé essencial en un moment en que, tal i com apunta Alario, es comença a ser conscient de que la dona no posseeix el llenguatge i està exclosa del sistema de representació com a subjecte³³.

A partir del propi cos, de la instal·lació, de l'escultura o del collage, les artistes incorporen imatges de la sexualitat femenina, d'objectes propis del món quotidià tradicionalment associat a la dona, així com dels estereotips de bellesa i d'una feminitat que consideren opressora. Les imatges de les cuines o les feines domèstiques les trobem, per exemple, en el vídeo de Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975) en el que l'artista recita lèxic gastronòmic mentre fa servir els estris de manera violenta, fet que denota també, tal i com diu Peggy Phelan, l'interès teòric de l'artista en manifestar que la teoria – en aquest cas l'estructuralisme – havia de servir també per acabar amb la

³⁰ Alario, M. Teresa. *Arte y feminismo*. Sant Sebastià: Nerea, 2008. p. 52

³¹ *Ibidem*.

³² Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon, 2005 p. 68

³³ Alario, M. Teresa. *Arte y feminismo*. Sant Sebastià: Nerea, 2008. p. 65

desigualtat social i política.³⁴ Altres artistes com Judy Chicago recorreran a imatges fotogràfiques per mostrar allò que podia combatre la idea de feminitat i bellesa femenina, a la vegada que reivindica aquells tabús associats a les dones, com en el cas de l'obra *Red Flag* (1971) en la que ens mostra un tampó sortint d'una vagina. Altres artistes s'apropriaran d'objectes de la quotidianitat, com Betye Saar que mostrarà possessions personals que evoquen somnis i reflexes de la feminitat.³⁵ També, a través de la presència del cos i de la naturalesa, les artistes treballaran les connexions d'allò femení amb allò místic, com l'obra de Mary Beth Edelson, en un interès per relacionar la dona amb l'oceà com a font de vida maternal.³⁶ En definitiva, unes imatges i objectes que posen en entredit la feminitat imperant i generen noves narratives del món a partir *d'allò personal* i de l'entorn privat de les dones.

³⁴ Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*, Barcelona: Phaidon, 2005. p.87

³⁵ *Ibidem*, p.73

³⁶ *Ibidem*, p 81

3. CATALUNYA A LA DÈCADA DELS SETANTA

Tal i com ja hem avançat, Catalunya va protagonitzar durant els anys setanta un moviment feminista actiu que va generar uns discursos que, si bé bevia de minses referències internacionals, es va caracteritzar per la lluita per unes urgències, de la mateixa manera que la societat les requeria, en una dècada de finals d'una dictadura i de principis d'un període de transició democràtica. És per això que trobem necessari abordar breument el context polític i social de Catalunya durant el període de la dècada dels setanta per veure en quin lloc es va situar la lluita i el pensament feminista.

3.1 Context politico-social

Durant la dècada dels seixanta, en plena dictadura, la societat espanyola va viure un període d'expansió econòmica iniciada pel pla d'Estabilització de 1959 i caracteritzada per les onades migratòries, l'arribada de turistes, un procés d'urbanització general i l'emergència de la societat de consum³⁷. Un període d'obertura després de moltes dècades d'estancament que va anar acompanyat també d'una necessitat de canvi que va propiciar fortes mobilitzacions socials, sobretot protagonitzades pels col·lectius obrer i estudiantil.

Els conflictes eminentment reivindicatius centrats en les millores laborals dels obrers, en xocar amb les lleis prohibitives de reunió, manifestació i vaga, van acabar convertint-se en un problema polític i d'ordre públic.³⁸ La lluita obrera va fer seva la reivindicació d'aquestes llibertats que el règim els prohibia i que no els deixava avançar en l'assoliment de les seves demandades laborals. L'abús i poca transparència de la jerarquia sindical falangista va propiciar, en aquest context, la creació de sindicats independents, ajudats per la llei de Premsa i Impremta de l'any 1966 que va fer que hi hagués un major coneixement en la societat de la conflictivitat social.³⁹ Un fet destacable serà la creació de les Comissions Obreres, que estarà en contacte amb els sindicats democràtics d'estudiants, per exemple el 1966 en la convocatòria de protestes a Madrid i Barcelona contra la campanya de referèndum sobre la Ley Orgánica del

³⁷ Feixa, Carles. "La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques". *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. p. 23

³⁸ De Riquer, Borja. *Història política, societat i cultura dels Països Catalans*. "Vol 11. De la dictadura a la democràcia : 1960-1980". Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004. p. 549

³⁹ *Ibidem*, p. 548

Estado. Aquest contacte serà precisament amb el col·lectiu que va ser l'altre protagonista de l'escenari de reivindicacions durant l'última dècada del franquisme: els estudiants de la Universitat. Un moment en que les lluites socials eren de tal magnitud que, tal i com apunta Borja de Riquer, el règim estava perdent el control d'aquesta institució.⁴⁰

El moviment estudiantil, que pretenia fer patent que diferents problemes quotidians dels universitaris eren desatesos per les universitats⁴¹, va esdevenir un moviment contestatari del règim, volent-se desvincular del sindicat promogut per l'estat, el *SEU* (*Sindicato Estudiantil Universitario*). El nou moviment estudiantil va tenir un fort impacte ciutadà i una gran ressonància en les classes mitja alta, que és d'on provenien la majoria d'estudiants.⁴² De fet, en el que va ser l'acció amb més ressò d'aquest moviment, la coneguda com a Caputxinada de Sarrià, va comptar amb el suport de cinquanta personalitats rellevants de la intel·lectualitat⁴³ d'àmbits diversos com l'escriptor Salvador Espriu, la historiadora Maria Aurèlia Capmany - important personatge en aquest treball- o els artistes Antoni Tàpies i Albert Ràfols-Casamada. Un total de 450 persones que formaven el nou Sindicat Democràtic de la Universitat de Barcelona, i que juntament amb els intel·lectuals i amb el suport del Caputxins de Sarrià s'havien aplegat al convent el 1966, van ser finalment desallotjats per la policia. Això va generar un moviment de solidaritat cap als estudiants i cert impacte internacional.⁴⁴ Tal i com apunta Riquer, van ser aquests dos moviments, l'obrer i l'estudiantil, que van ajudar a activar altres moviments com el de veïns, o els de caràcter pacifista, antimilitarista, feminista o ecologista, que van sorgir amb notable retard respecte a altres països de l'Europa Occidental.⁴⁵

En aquest context Catalunya va viure també d'una manera significativa l'ampliació i consolidació d'activitats del catalanisme cívic i va esdevenir «pionera en la constitución de organismos unitarios de las fuerzas antifranquistas constituyendo un hecho sin parangón en otro territorio español»⁴⁶, un procés de mobilització i lluita

⁴⁰ De Riquer, Borja. *Història política, societat i cultura dels Països Catalans*. "Vol 11. De la dictadura a la democràcia : 1960-1980". Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004. p. 561

⁴¹ *Ibidem*, p.563

⁴² *Ibidem*, p. 561

⁴³ *Ibidem*, p.563

⁴⁴ *Ibidem*, p. 566

⁴⁵ *Ibidem*, p. 573

⁴⁶ *Ibidem*, p. 601

antifranquista de la societat civil que culminarà amb el tancament a Montserrat de tres-cents intel·lectuals, professionals i artistes en protesta pel Judici conegut com a Procés de Burgos. Un seguit de mobilitzacions i vagues a la que el govern va haver de fer front els seus últims anys d'existència amb una falta de preparació evident ⁴⁷ i acompanyat per una pèrdua de suport de l'església que començava a posicionar-se en contra de les injustícies del règim. ⁴⁸

Tot això portarà que, un cop mort el dictador, s'obris una època «d'autèntica efervescència social» ⁴⁹ que evidenciava com s'havia anat deixant enrere el caràcter inculcat del franquisme de desinterès i desafecció cap a la política. Durant el període de transició democràtica, Catalunya va protagonitzar l'exigència de l'amnistia dels presos polítics amb fortes manifestacions, la primera l'1 de febrer de 1976, quan el país comptava amb 757 presos polítics, 126 dels quals estaven tancats a la Presó Model de Barcelona.⁵⁰ L'Assamblea de Catalunya, creada el 1971, emprendreia durant aquest període la defensa de tres eixos: llibertat, amnistia i estatut d'autonomia, apostant per una política autonòmica i defensant les llibertats de Catalunya com a nació.

En definitiva, l'ambient d'obertura del país, que deixava forçosament una dictadura per endinsar-se cap a un monarquia parlamentària, va permetre un procés de transformació social que ja venia gestant-se durant els últims anys del franquisme. Aquest procés es va articular a partir d'una transformació de les relacions familiars, les formes de diversió, la visió de la sexualitat, la vivència de la religiositat, els mitjans de comunicació i, en definitiva, per una promesa de modernitat. ⁵¹

Ens sembla interessant per contextualitzar el nostre estudi, l'aproximació que fa Carles Feixa a la generació de joves que van viure aquesta transició, perquè les artistes que tractem formen part d'aquesta generació que trencava amb els valors de l'anterior d'una manera radical. Segons Feixa, l'extensió de l'ensenyament secundari, el fet de no haver viscut la guerra i l'aparició d'un mercat juvenil van ser alguns dels factors que

⁴⁷ Mateos, Abdón; Soto, Alvaro. *El final del franquismo 1959-1975*. Madrid: Temas de hoy, 1997. p. 75

⁴⁸ Ibidem., p. 78

⁴⁹ Fernández Asperilla, Ana Isabel. "El resurgir de la sociedad civil y la aparición de disensiones en el aparato del Estado: el caso de la Justicia Democrática (1970-1978)." *Historia de la transición y consolidación democrática en España*. p.66

⁵⁰ "Dies de transició. Cap. 19: El despertar de les dones: La lluita feminista." *TV3*. [En línia] [Consulta: 11 d'abril del 2018] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=DKxCgOjq2H4>

⁵¹ Feixa, Carles. "La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques". *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. p. 23

van ajudar en aquesta transformació de caire social que modificaria la condició d'aquesta generació respecte l'anterior. Els joves, que encarnarien la figura representativa de la nova societat de consum, van ser el nucli de l'emergència de la cultura de masses i van despertar també, gràcies a l'impacte del turisme de l'època, l'interès cap a noves estètiques i estils de vida. Sense oblidar un dels canvis generacionals amb més impacte social: la revolució sexual, que va qüestionar la segregació dels mons masculins i femenins i va propiciar, si no la pràctica extensa, com a mínim una obertura als debats cap a les relacions sexuals prematrimonials.⁵² I és que la joventut, segons Feixa, esdevindria per ella mateixa metàfora de les transicions cap a les democràcies. En primer lloc, perquè són les persones joves que «protagonitzen normalment les *turbulències* que acompanyen els canvis polítics»⁵³; en segon lloc, també perquè la joventut és, igual que l'etapa política que descrivim, una etapa vital de transició; i per últim, perquè les transicions no només es juguen en els escenaris de l'alta política sinó en els de la vida quotidiana, terreny on els joves acostumen a representar papers principals a partir de l'apropiació dels espais públics i l'alliberament dels espais privats.⁵⁴

3.2 Antecedents i naixement del moviment feminista català dels anys setanta

Abans de tractar el pensament feminista català dels anys setanta i els punts en comú que puguem trobar amb les pràctiques artístiques, creiem important dedicar un breu apartat a situar-lo històricament. D'aquesta manera, volem traçar un marc en el que es podrà veure d'on va sorgir el pensament feminista que ens ocuparà a continuació.

El feminisme dels anys setanta no va ser un fenomen nou que va sorgir amb l'inici de la democràcia sinó que, com hem vist amb els diferents moviments socials, venia gestant-se ja durant l'època de dictadura. Com és sabut, la República va suposar per la dona un guany de llibertats i drets que li serien arravatats amb la victòria del franquisme. Durant la República es va aconseguir el sufragi de les dones i la incorporació d'aquestes a les llistes electorals, que va suposar que arribessin a entrar al

⁵² Feixa, Carles. "La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques". *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. p. 25

⁵³ *Ibidem*, p. 16

⁵⁴ *Ibidem*.

Parlament Espanyol quatre dones amb el Partit Socialista.⁵⁵ La Constitució de 1931 va aportar, a més, el reconeixement formal de la igualtat entre homes i dones inserint el sexe com un dels fets que no podien suposar privilegi jurídic, juntament amb la naturalesa, la classe social, les idees polítiques o les creences religioses.⁵⁶ Per altra banda, una legislació que afavoria el divorci, el matrimoni civil i la igualtat entre fills legítims i il·legítims va fer trontollar l'estabilitat de la família tradicional i va propiciar que la generació de dones joves mantinguessin un lleuger canvi en la seva actitud davant del matrimoni, tot produint-se, tal i com apunta Aurora Morcillo, les primeres fissures en la divisió sexual de papers.⁵⁷

Durant la Guerra Civil cada bàndol va generar un model social que crearia una figura de la dona ideal. L'Espanya republicana semblava que volia portar a la pràctica l'ideal de la «nova dona» independent i emancipada i això va suposar la incorporació de les dones en l'esfera política i, tal i com apunta Morcillo, aquestes es van introduir en l'esfera masculina de l'acció militar: «Si la mujer estaba en determinados puestos no era por ella misma sino porque era la hora de 'ser como un hombre', de substituir a éste en los puestos que dejaba vacante».⁵⁸ Aglutinades entre les dues forces de més importància, comunistes i anarquistes, les organitzacions femenines d'esquerres van oblidar tota reivindicació particular per integrar-se en les reivindicacions del conflicte del moment. La victòria del franquisme va suposar la victòria de l'altre model social, i amb ell, el de l'ideal de la dona abnegada a partir d'una forta divisió sexual del treball que la portava a quedar relegada de l'àmbit públic.

Però durant la dictadura es va poder percebre ja el moviment contestatari de les dones a aquesta situació i, tal i com apunta Rosa Pardo, ja el 1953 va aparèixer el primer grup de dones organitzades a Espanya, la *Asociación Española de Mujeres Universitarias* integrada per dones liberals i amb un alt nivell cultural que compartien un caràcter democràtic i antifranquista. El 1964, en el nou context de moviments socials que hem tractat en l'apartat anterior, es va crear un nou grup que volia aglutinar un

⁵⁵ Morcillo, Aurora. "Feminismo y lucha política durante la II República i la Guerra Civil." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007. p. 99

⁵⁶ "Artículo 25", *Constitución de la República Española, 1931*. Pàgina web del Congreso de los Diputados. [En línia] [Consultat 26 d'abril del 2018] Disponible a: http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf

⁵⁷ Morcillo, Aurora. "Feminismo y lucha política durante la II República i la Guerra Civil." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007. p. 102

⁵⁸ *Ibidem*, p. 111

sector més ampli de dones, incloent també les de classes més baixes, el *Movimiento Democrático de las Mujeres*. El MDM va ser un moviment unitari i plural en el que van treballar juntes dones comunistes, socialistes, cristianes i altres sense militància de partit o sense compromís religiós.⁵⁹

Un fet important per la creació d'un pensament i d'uns referents sòlids en aquest feminisme que es va anar gestant en aquestes dècades i que va veure la seva màxima expressió durant la dècada dels setanta, serà la circulació de la traducció argentina de *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir a partir de 1962 i la seva finalment traducció al català el 1968 per Edicions 62. També la traducció al català el 1965 de *The Feminine Mystique* (1963) de Betty Friedan, referent del feminisme nord-americà, així com la publicació dels dos assajos de la Condesa de Campo Alange *La secreta guerra de los sexos* (1963) i *La mujer en España. Cien años de historia 1860-1969* (1963) esdevindran referents essencials per la construcció d'un feminisme català, com en el cas de la producció de Maria Aurèlia Capmany.⁶⁰

Tal i com apunta Montserrat Palau, el pensament feminista durant la dècada dels seixanta es va articular al voltant de dues actituds. Per una banda, des del catolicisme progressista, un sector del feminisme tractava la situació de la dona des d'una perspectiva de tradició liberal i buscava les solucions en l'educació i la incorporació al mercat laboral. Per altra banda, un feminisme dins de la militància dels partits clandestins socialistes i comunistes relacionaven la opressió de les dones amb els interessos del capitalisme i establien un diàleg entre la forma d'opressió femenina i l'opressió de classes que, tal i com apunta Palau, va suposar el moviment feminista català majoritari.⁶¹

⁵⁹ Prado, Rosa. "El feminismo en España. 1953-1985." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007. p. 202

⁶⁰ Palau, Montserrat. *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors, 2008. p. 95

⁶¹ *Ibidem*, p. 97

4. LES RELACIONS DE PODER

4.1 Les relacions de poder en l'espai privat

Tal i com detecta Assumpta Bassas les obres de Fina Miralles *Standard* (1976) i *Matances* (1976) mostren les opressions que va patir la generació que va créixer durant la dictadura franquista, així com l'interès de les artistes per abordar les dinàmiques de poder a les que som sotmesos.⁶² En aquest capítol pretenem veure quines van ser aquestes relacions de poder que les artistes posaven sobre la taula i quines connexions tenien amb els debats o reflexions que el pensament feminista de l'època va generar al voltant d'aquesta qüestió. Unes relacions en l'àmbit privat que venien determinades pels poders públics i que el feminisme va començar a qüestionar en un intent de repensar les dinàmiques de les relacions amoroses, familiars i quotidianes.

La mirada cap a les relacions de domini en l'esfera privada comencen a ser objecte de debat en el pensament feminista vinculats a la diferenciació que es fa en la societat entre home i dona i com aquests es relacionen. Un tema que Maria Aurèlia Capmany aborda àmpliament i que atribueix a uns factors culturals que atribueixen un caràcter a un i altre sexe i que acaba per crear una relació idònia a aquest imaginari.

La dona és l'espècie, l'home l'individu, la dona és la supremacia de l'instint, l'home el domini de la raó. La dona és essencialment donació i amor, l'home és essencialment creació i accidentalment amor. La dona és el sol de la terra, l'home la rella. La dona és contradicció, l'home unitat de contraris. La dona és la història, l'home fa la història. La dona és subjectiva, l'home és objectiu. La dona és centrípeda, l'home exteriorització.⁶³

4.1.1 La relació home-dona. Els poders en l'àmbit familiar

Si la construcció d'aquesta relació entre els dos sexes respon a l'absorció d'unes estructures culturals que han assignat a cada un d'ells papers diferents, per altra banda, com apunta Bourdieu, cal tenir en compte que l'existència relacional és l'única que coneix l'ésser humà. Una existència a partir de les relacions que s'ha anat configurant

⁶² Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere." *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001. p. 98

⁶³ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 125

com un treball de construcció diacrítica per produir un cos socialment diferenciat de l'altre sexe.⁶⁴

És en aquesta *producció com a cos socialment diferenciat* que és el gènere i que s'esdevé a través de les relacions, que el feminisme de l'època veu com el gènere femení absorbeix un rol que es troba en una situació de menys poder que el masculí. Com hem vist a la introducció del treball, el pensament feminista radical dels anys seixanta i setanta indagarà en les relacions íntimes i socials dels dos gèneres per esbrinar i desconstruir aquests rols diferenciats i discriminatoris per la dona. El feminisme de l'època detectarà que els principis de percepció d'homes i dones són un producte de la dominació masculina, el que Bourdieu anomenarà després com a «violència simbòlica»; i veuran com és en el sí de la família que s'esdevé l'aprenentatge d'aquesta dominació.

La pel·lícula *Boy Meets Girl* (1978) d'Eugènia Balcells que hem pogut visualitzar a l'arxiu del MACBA, posa sobre la taula l'interès cap a les relacions entre homes i dones. Podem entendre com l'artista analitza i critica des de la ironia el gran mecanisme mitjançant el qual les estructures socials porten a relacionar ambdós sexes: la relació monògama i matrimonial. Concretament fa referència, i així ho indica en el títol (Noi coneix noia) a l'esdeveniment de coneixença entre un noi i una noia que donarà fruit a una relació amorosa i, que forçosament tenint en conte el context de l'època, hauria d'acabar en matrimoni. La pel·lícula està visualment dividida en dos espais fílmics que es van movent a munt i avall en un joc visual que, acompanyat de la música, poden



Eugènia Balcells, fragments del film *Boy Meets Girl* (1977). Imatge extreta de: www.eugenialbcells.com

⁶⁴ Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 38

recordar les pantalles de les màquines escurabutxaques. A la part esquerra de la pantalla l'artista ens hi situa imatges de personatges femenins i a la part dreta, de personatges masculins, totes elles extretes d'altres mitjans. Al ritme del so i del moviment de les dues franges, els personatges van apareixent i desapareixent de la pantalla fins que dos d'ells s'aturen tot creant una parella.

Els homes que apareixen en el film són personatges triomfadors de l'imaginari americà - hi podem veure un vaquer, un astronauta, un alt càrrec religiós, un soldat o un jugador de beisbol – que triomfen per la seva professió o que tenen un alt grau de valoració en la societat. Els personatges femenins, en canvi, responen a la imatge cosificada de la dona a les pel·lícules de Hollywood, l'estereotip femení de la dona bella.

Tot creant parelles de manera aleatòria - i que justament per això esdevenen sovint estranyes - Balcells posa en qüestió la idea imperant en l'ordre social de les relacions amoroses, accentuada per un imaginari cinematogràfic que produeix parelles d'homes triomfadors i dones passives. Un anàlisi dels imperatius socials que Bassas descriu com un raig X dels comportaments entre la dona i l'home, de les diferents relacions entre les parelles i de l'amor i les famílies felices.⁶⁵

El falç imaginari que el franquisme s'havia encarregat de construir al voltant de les relacions de parella, i que havia estat reforçat per les pel·lícules de Hollywood, havia marcat unes conductes a seguir als joves en termes de relacions per la construcció de l'engranatge social que és la família. La construcció d'una família que suposava per la dona – tot i la promesa filmica d'una història d'amor romàntic - una pèrdua d'autonomia i de llibertat que Maria Aurèlia Capmany havia ja descrit el 1966 com *una monstruositat*:

La monstruositat del planteig és que tota la mística de la feminitat converteixi la boda per a la dona en la renúncia de totes les activitats que fan de la dona una persona subsistent, lliure i conscient.⁶⁶

⁶⁵ Bassas, Assumpta. "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011. p. 178

⁶⁶ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 120

I és que la boda suposava la cúspide d'aquest contracte sexual mitjançant el qual les dones es veien obligades o pressionades a deixar de banda les seves aspiracions o necessitats laborals per implicar-se en les relacions de cures dins la família. Perquè, com ja hem citat anteriorment, Capmany detecta com la dona és per la societat *essencialment donació i amor*. Balcells, per la seva banda, situa aquesta relació home-dona com el nucli del paradigma cinematogràfic, mirall de l'aspiració juvenil per sembrar un futur pròsper: de matrimoni, fills i felicitat. I ens sembla com si volgués dir-nos que darrera d'aquesta promesa de vida de pel·lícula no s'hi amaga res més que aquest encontre perillós que és el joc: atzarós, fortuït i fugaç.

Creiem que resulta interessant tractar el final del film, en el que Balcells ens proposa, davant la nostra sorpresa, unes combinacions de parelles no convencionals en l'època entre el mateix sexe, com si el joc que havíem conegut durant la pel·lícula s'hagués espatllat, donant veu a noves maneres de relacionar-se. Un tema que el pensament feminista començava a abordar amb el qüestionament del model familiar i el matrimoni, obrint noves possibilitats i maneres de viure dins una societat moderna. De la mateixa manera, l'artista ens mostra imatges de relacions interpersonals que inclouen, a banda de relacions heterosexuales, relacions entre el mateix sexe, allunyant-se així del sistema familiar imposat, imatges que segons Bassas netegen la nostra percepció i ens evoquen cap a noves i fèrtils històries.⁶⁷ Noves històries i maneres de relacionar-nos que també reivindicaven les feministes a les *Jornades Catalanes de la Dona*, a partir de la denúncia de la situació que vivia l'homosexualitat de les dones, «la conducta més ignorada i desconeguda per la normativa social establerta» en comparació a la homosexualitat masculina que consideraven que «en certs nivells ha estat reconeguda o admesa».⁶⁸

Una enquesta citada per Feixa, realitzada per una empresa de publicitat i publicada per la Revista *Cambio* l'any 1977, mostrava com la generació de joves catalans no era tant diferent dels països més liberals i avançats⁶⁹ al constatar com la majoria de joves es manifestaven com a partidaris de les relacions prematrimonials, a

⁶⁷ Bassas, Assumpta. *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011.p. 178

⁶⁸ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p.355

⁶⁹ Feixa, Carles. "La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques". *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. p. 10

favor del divorci i acceptant les relacions homosexuals, així com amb un creixent distanciament de la pràctica religiosa, que sumava un 60%.

L'acceptació i els drets dels homosexuals havia començat a ser objecte de lluita i reivindicació a Catalunya, on a Barcelona havia tingut lloc la primera gran manifestació d'Espanya a favor dels drets dels homosexuals el 26 de juny de 1977, moment en que els seus drets encara es veien minvats per la vigència de la llei franquista *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*. Aquesta, que havia estat aprovada el 1970 i no va ser derogada totalment fins el 1995, era, tal i com diu el mateix text, un simple canvi de nom de la *Ley de Vagos y Maleantes* del 1958, a la que quedaven subjectes d'aplicació de la mateixa llei els proxenetes, els que exercien la prostitució, els toxicòmans, els malalts mentals i els homosexuals⁷⁰. Les demandes a la gran primera manifestació, a la que hi van participar també grups feministes, es centraven en la derogació de la llei i l'amnistia per delictes sexuals i van ser per una banda estroncades per la repressió policial i per l'altra aplaudides per vianants, tal i com descriuen a la petita crònica que li dediquen a la Vanguardia.⁷¹

Com dèiem, el règim franquista s'havia encarregat de construir un imaginari familiar que exercís com el pilar de l'estructura social de la dictadura. La submissió de la dona era a tots els nivells però, tal i com deia Magda Oranich el 1978, era en el camp familiar on més es feia notar. Una família autoritària i jerarquitzada amb total supeditació de la dona al marit, que durant la dictadura va ser «una condició importantíssima per al manteniment del feixisme».⁷² L'home, encarregat de mantenir l'ordre en l'esfera privada, seria el servidor i continuador d'un totalitarisme dretà i catòlic a partir d'un ordre jeràrquic de convivència que consistia, com apunta Amparo Moreno, en un rígid autoritarisme dels adults respecte a les criatures i dels homes respecte a les dones.⁷³ Isabel Clara Simó explicava, el 1978, com aquest ideal

⁷⁰ Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. [En línea] [Consulta: 29 d'abril de 2018] Disponible a:

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>

⁷¹ “Cuatro mil homosexuales se manifestaron por Las Ramblas.” *La Vanguardia*. 28/VI/1977. [En línea] [Consulta: 15 d'abril del 2018] Disponible a:

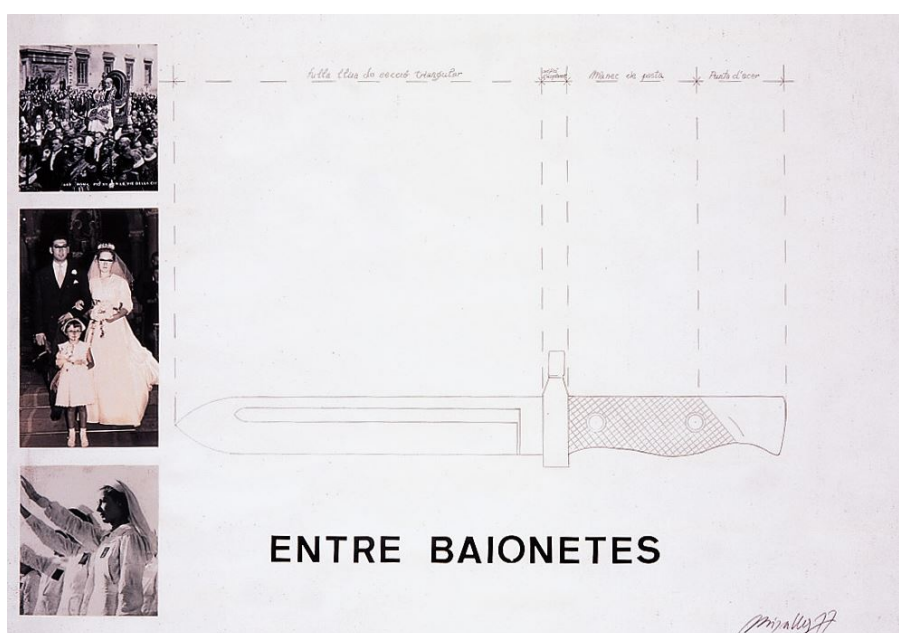
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/06/26/pagina25/33727524/pdf.html?search=Manifestación%20Barcelona>

⁷² Oranich, Magda. “La discriminació legal de la dona”. *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 33

⁷³ Moreno Sardá, Amparo. “La réplica de las mujeres al franquismo.” *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2007. p. 137

continuava vigent i com es manifestava en la idea de dona-mare i, per tant, en la figura d'una dona frígida que era evocada a uns rols en el matrimoni en que el sexe es convertia en una obligació per la reproducció.⁷⁴ La periodista evoca aquesta dominació també sexual per reivindicar davant d'aquest ideal una revolta moral que només pot passar per un canvi radical de les estructures profundes de la societat basades en la propietat privada i la família: «l'alliberament no consisteix en fer unes lleis iguals a les de l'home ni una mateixa moral. Perquè sigui afectiu caldrà que trontolli l'estructura familiar.»⁷⁵

Troblem per tant també aquest qüestionament de l'estructura familiar en el pensament de l'època, entesa com una transmissora de valors patriarcal per part del poder per mantenir la dona en l'ordre volgut: esposa i mare, i per tant aliena als poders decisius dins de la societat. Això portava al que Betty Friedan descrivia com «un malestar que no té nom», i que Capmany feia seu també, per explicar com darrera la



Fina Miralles, *Entre Baionetes* (Serie *Matances*, 1977). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

voluntat de les dones americanes per viure com esposes i mestresses de casa ideals, s'hi amagava l'angoixa de tota una generació de dones que es trobaven insatisfetes amb la seves vides aparentment perfectes, a les que hi havien arribat per un retrocés en voluntat

⁷⁴ Simó, Isabel-Clara. "La dona i la política." *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 159

⁷⁵ *Ibidem*, p. 159

d'emancipació respecte les seves mares.⁷⁶

El tema del matrimoni despertà en aquest moment, com veiem, atenció pel pensament feminista internacional i català i també per les artistes dones, de les que en trobem altres referències. L'obra *Entre Baionetes* de la sèrie *Matances* (1977) de Fina Miralles incorpora una fotografia d'una parella el dia de la seva boda. La imatge està situada en un collage format per tres imatges d'actes religiosos. En una d'elles, una processó de gent transporta un càrrec eclesiàstic en una trona i en l'altra, unes monges fan la salutació feixista. Al costat d'aquestes tres imatges hi ha un gran dibuix d'una baioneta, arma blanca que llegim com a unificador de totes les imatges a partir de la idea d'una relació de violència. D'aquesta manera les tres imatges, al costat de la baioneta, recorden, en el nostre parer, la obligació, el poder i el perill que representen les normes socials regides pel poder religiós que conduïa la vida de les persones a l'Espanya repressiva dels anys setanta.

Entès així com un instrument de poder i opressió cap a les dones, el matrimoni va ser, durant aquesta dècada, i especialment un cop mort el dictador, objecte de lluita dins del feminisme a Espanya i Catalunya, on es van fer clares les demandes per aspectes tan bàsics com el divorci i l'abolició de la llei de l'adulteri, dos instruments de control que esdevenien sempre discriminatoris per les dones. Les fotografies de Pilar Aymerich són un testimoni d'aquestes lluites, com la de la manifestació per l'abolició de la llei de l'adulteri que va sorgir en suport a María Ángeles Muñoz López, una dona a qui el seu marit, després d'anys d'haver-la abandonat, l'havia denunciat per adulteri al saber que tenia una altra parella. Muñoz s'havia negat a entregar-li la seva filla,⁷⁷ tal i com la llei li



Manifestació en contra del delictes d'adulteri.
Pilar Aymerich, 1976. Imatge extreta de:
www.pilaraymerich.com

⁷⁶ Friedan, Betty (1963). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Editorial Sagitario: 1965. p.32

exigia. En resposta a aquesta llei injusta que continuava vigent ja en època de democràcia, les dones van sortir al carrer sota el lema “Jo també sóc adúltera”, sumant-se així a les demandes a favor de l’amnistia de la dona per delictes que tenien a veure amb la sexualitat i el divorci, legalització del qual no va arribar a Espanya fins el 1981. La legislació vigent a finals de la dècada dels setanta, creada durant el règim franquista, no contemplava el divorci però sí l’anul·lació del matrimoni, que tal i com apunta Magda Oranich, era «només a l’abast d’alguns privilegiats»⁷⁸. Uns privilegiats que per iniciar el procés d’anul·lació, a més a més, havien de ser considerats els *innocents* en el conflicte matrimonial. Un fet que requeria que hi hagués un culpable i que generava, tal i com explica Oranich, atacs molt forts en la parella per justificar aquests dos rols.⁷⁹

L’advocada posa èmfasis en com aquests divorcis perjudicaven especialment a la dona, primer, per trobar-se en una marcada desigualtat cultural, social, laboral i econòmica i, segon, perquè el codi penal era totalment discriminatòria amb ella al aplicar-li les lleis amb molta més severitat que els homes. Fins el 1958 la legislació civil considerava l’adulteri com a motiu de divorci només quan el cometia la dona i, en el moment que escriu Oranich, ja es considerava en ambdós casos, tot i que amb algunes diferències. En el cas de la dona era penat per qualsevol tipus de relació adúltera i, en canvi, en el cas de l’home només es consideraria com a tal si vivia públicament la relació d’adulteri o s’hi relacionava en la casa del matrimoni.⁸⁰

Seguint amb el qüestionament del matrimoni, a les *Jornades Catalanes de la Dona* es preguntaven “és la finalitat de la dona casar-se i ser mare? És això el que hem d’ensenyar a les nostres filles?”⁸¹, fet que evidencia a banda d’un replantejament sobre els models relacionals en l’espai privat, també la transmissió de valors dins aquest espai relacional materno-filial i que tractarem amb detall més endavant. La primera pregunta qüestiona la necessitat de casar-se i mostra així els canvis de valors que es vivien en una societat cada vegada més oberta i permissiva, si bé que encara predominaven la relació amb una tradició arrelada. En aquest context ens resulta significatiu el que ens explica

⁷⁷ Nash, Mary. *Dones en transició: resistència política a la legitimitat feminista, les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007. p. 181

⁷⁸ Oranich, Magda. “La discriminació legal de la dona”. *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 47

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 48

⁸¹ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 117

l'artista Eulàlia Grau, que molts joves de classe alta es casaven per aconseguir la família i després vivien relacions lliures, mostrant les fissures que els joves empraven per escapar dels models establerts:

La gent jove del meu entorn eren gent amb calers. Aquesta gent es casava, ho deien ells, per tenir contenta la família i perquè aquesta els hi regalava de tot. Estaven casats però després cadascú feia el que volia, tenien una relació oberta.⁸²

Com veiem, els joves de la generació de les artistes que ens ocupen, vivien als anys setanta una joventut marcada per forts contrastos amb la generació anterior. Els valors promoguts des de l'àmbit familiar i escolar basat en l'obediència i en l'aprenentatge d'una vida pautada, xocava amb les noves aspiracions d'algunes joves, que com Eulàlia Grau tenien clar que no volien casar-se. L'artista ens explica també com va tenir sort pel fet de que la seva família comprengués la seva voluntat d'emancipar-se sense casar-se i la recolzés en l'elecció d'estudiar una carrera.⁸³

De la relació de les artistes d'aquesta generació amb les seves famílies ens en parla Assumpta Bassas a l'article del llibre *The M World. Real Mothers in Contemporary Art* i ho descriu com una experiència en un context on la violència en la família era exercida a diferents nivells: en el silenci, en l'absència de comunicació, en la distància entre els pares i fills, en una educació autoritària i inclús en uns abusos de poder o sexual.⁸⁴ Una violència que l'autora detecta en la instal·lació de fotocomposicions *Matances* (1977) de Fina Miralles sobretot en les imatges en que es mostra a ella de petita, i que contraposa amb imatges de diferents nivells de violència i que podríem llegir, segons Bassas, com un àlbum familiar on la violència que l'artista documenta en l'esfera pública suggereix la violència latent en l'esfera familiar.⁸⁵

A la família hi era implícita una violència simbòlica que empenyia a la dona a unes aspiracions concretes que es limitaven al casament, del que en troben una fotografia a

⁸² Entrevista a Eulàlia Grau. Barcelona, 17 d'abril del 2018

⁸³ Entrevista Eulàlia Grau. Barcelona, 17 d'abril del 2018

⁸⁴ Descriu per Assumpta Bassas a "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011. p.173

⁸⁵ *Ibidem*.

l'obra *Standard* (1976) de Fina Miralles. La instal·lació-performance està formada per una projecció i una pantalla que la mateixa artista observa assentada en una cadira de rodes. Podem detectar-hi la violència en la passivitat i impotència de l'espectadora davant dels fets provinents d'històries personals que conformen una vida i que se li van succeint sense ella alterar-los, possible metàfora de la vida que es planteja per la dona organitzada des de que neix. A més a més, els plans de futur que se'ls hi plantejava a



Fina Miralles, *Standard* (1976). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

les dones des de l'àmbit familiar eren reforçats per les històries de les pel·lícules del país i americanes que arribaven de Hollywood, que evocaven en els joves una idea romàntica i poc real de les relacions amoroses i la idea de que havien de passar pel matrimoni per l'assoliment de la felicitat.⁸⁶

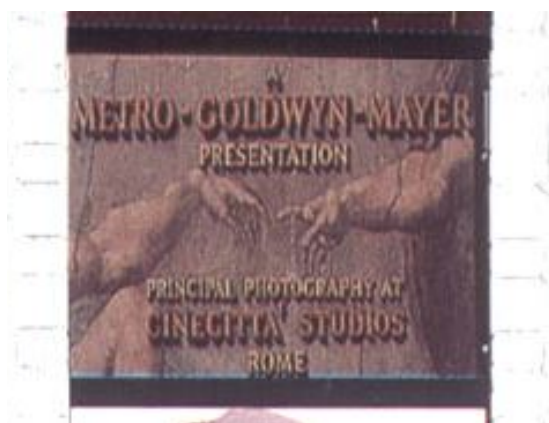
Les obres *Presenta* i *The End* d'Eugènia Balcells que formen la sèrie *Reprise* (1977) prenen com a referència la clàssica estructura cinematogràfica – inici, nus i desenllaç – per centrar-se en dos d'aquests moments de les pel·lícules: l'inici i el final. En la primera, l'artista recull retalls d'inicis de pel·lícules on se'ns mostren els crèdits i les primeres imatges

dels films, on sovint se'ns presenta l'entorn o el personatge principal. Les imatges ens mostren els noms dels actors, així com l'equip de la pel·lícula unànimement masculí i són acompanyades per sons o música, així com alguns títols que evoquen la construcció d'una masculinitat promoguda per Hollywood, com per exemple *El pequeño gran hombre* (1970).

Per la seva banda, l'obra en la que Balcells es centra en els finals de pel·lícules *The*

⁸⁶ Justament en el context americà, artistes com Cindy Sherman van desenvolupar una crítica a aquests models femenins i de relacions imposats basats en una feminitat opressora. A la sèrie *Untitled Film Stills* realitzada entre el 1977 i el 1980 l'artista es retrata a si mateixa representant multituds d'estereotips femenins construïts per una societat masclista, com el de mestressa de casa, prostituta o drogoaddicta.

End (1977) s'apropia de les històries amb final feliç de Hollywood, uns finals que passen per una història d'amor resolta, i que l'artista ens mostra a partir de retalls de diàlegs on hi predominen la idea d'un amor romàntic i etern entre home i dona. Podem escoltar, per exemple, la veu d'un home dient «un amor que durará para siempre...», o la cançó de fons «toda una vida me estaría contigo...», així com la frase «desde mañana nunca nos separaremos» ; o la veu de la dona que necessita de l'amor de l'home «por favor, quíereme ahora, por favor...» o bé, tot acompanyant la imatge d'un casament, la frase «la vida empieza para nosotros...» A partir d'aquest amor que esdevenia un



Eugènia Balcells, fragment del film *Presenta* (1977).
Imatge extreta de: www.eugeniabalcells.com



Eugènia Balcells, fragment del film *The End* (1977).
Imatge extreta de: www.eugeniabalcells.com

objectiu en l'etapa de joventut de les noies i que era construït per aquesta mística de la feminitat que ens enuncïava Capmany a través de Friedan, la majoria de les dones emprenien el matrimoni com el projecte únic de la seva vida havent crescut amb la gran aspiració de trobar l'amor.

Tot i així, Capmany, a una de les *Cartes Impertinents* (1971) en la que pren la paraula d'una noia jove que escriu una carta a la seva àvia, ens mostra com el paradigma de l'amor està canviant en les noves generacions al posar en boca de la noia aquestes paraules:

És possible que la nostra temptativa no tregui cap a res, i que la imatge gentil i intel·ligent que vostè representa faci encara fortuna durant molts anys, però almenys ens quedarà l'orgull d'haver estat nosaltres les que haurem iniciat la

derrota de l'apassionada noia enamorada desesperadament.⁸⁷

Un cop construïda la família, el matrimoni s'encarregarà de promoure la idea de matrimoni als fills i filles i recalcarà en les filles l'aspiració de l'amor. Les dones, per tant, encarregades de la logística familiar i de la gran part de l'educació dels fills transmetran els valors de la família a les següents generacions, un tema que també esdevindrà essencial en el plantejament feminista i que veurem en el següent apartat. Un fet que enllaçarà amb la funció bàsica que les feministes atribuiran a la família:

La funció que s'atribueix a la família com a "socialitzadora dels individus" consisteix en realitat a conformar i integrar els fills a la societat d'acord amb les pautes i normes vigents que la regeixen. Per això, la família és el pilar de la societat i el millor instrument per a la transmissió d'unes pautes als fills, pautes que determinaran la seva vida i la seva participació en la societat.⁸⁸

En aquest context, esdevindrà per tant de gran importància per les feministes repensar l'educació dels fills i fer una crítica als jocs, a les dinàmiques i valors que es transmetran els fills, per tal de construir una futura societat igualitària. En relació amb aquest tema trobem en l'obra d'Eulàlia Grau el que ens sembla una al·lusió als diferents rols que la societat aboca sobre els nens i les nenes en el temps d'oci. La composició *Temps de Lleure* pertanyent a la sèrie *Etnografia* (1973) mostra, en la voluntat de mostrar exemples d'oci de la societat, un tema que preocupava a les feministes: els jocs dels nens. A les imatges podem veure-hi un nen jugant a boxa al



Eulàlia Grau, *Temps de lleure* (de la sèrie *Etnografia*, 1973). Imatge extreta de: www.museureinasofia.es

⁸⁷ Campany, Maria Aurèlia. "Cartes Impertinents", 1971. *La Dona: Dona, doneta, donota. Obres selectes i inèdites*. Barcelona: DOPESA, 1975. p. 553

⁸⁸ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 157

costat d'un pinball - una màquina que consisteix en intentar fer recórrer una pilota per un recorregut a partir d'uns botons- i d'unes pistoles. El fet que Eulàlia Grau, en la seva voluntat de fer un retrat etnogràfic de la societat en la que viu, situï un nen – i no una nena –al costat d'aquests objectes que podem entendre com a símbol de moviment, força i violència i per tant, d'allò que significa el poder en un sistema patriarcal i capitalista com el nostre, creiem que no és gratuït.

A les *Jornades Catalanes de la Dona*, les assistents debatien dos anys després de l'obra d'Eulàlia Grau sobre la importància dels jocs en l'etapa infantil, perquè consideraven que era a partir d'aquests que els nens i les nenes comprenen les relacions humanes.⁸⁹ Es posava sobre la taula com la diferència de jocs entre nens i nenes començava a imposar una ideologia i una preparació per la divisió sexual del treball: «s'intenta desenrotllar l'instint maternal de la nena per mitjà de nines, cuines, electrodomèstics...» I referent al nen deien: “Es fomenta l'agressivitat, la força, l'activitat perquè pugui afrontar el dia de demà una societat competitiva”.⁹⁰ Unes observacions que concloïen amb la idea de que família no donava igualtat d'oportunitats als fills i a les filles sinó que era en el sí de la pròpia família que es marcava ja la primera discriminació contra la dona⁹¹.

El matrimoni com a única construcció de vida per a les dones serà un de les primers motius del despertar de les joves dels setanta, que ho viuran com una injustícia. I és que tal i com apunta Maria Aurèlia Capmany el 1966, les noies de classe mitja i burgesa seguien fent el batxillerat però ho feien des de la consciència de provisionalitat del seus estudis ⁹² ja que serien suspesos en el moment que es casessin. Això, pel que ens explica Eulàlia Grau, continuava vigent durant els anys setanta, en que la majoria de dones continuaven abandonant els estudis superiors quan es casaven i, a vegades, els iniciaven un cop separades. L'artista ens explica com la majoria de noies que estudiaven a l'escola Eina quan ella hi va cursar els estudis de disseny eren dones de classe alta que, un cop separades, volien iniciar una carrera professional.⁹³ Aquest fet sí que ens evidència un canvi en els rols de les dones respecte a la generació anterior que passava

⁸⁹ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p.169

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 119

⁹³ Entrevista a Eulàlia Grau. Barcelona, 17 d'abril del 2018

per la separacions de les parelles joves i l'interès de les dones en crear-se una vida pròpia. Un fet significatiu que representaria una de les primeres ruptures amb el sistema patriarcal, que Esther Boix ens descrivia de manera gràfica el 1971 com *La desesperada lluita per sortir de la carcassa* i que Vicente Aliaga llegeix com una crida a que les dones s'emancipin de les lligadures patriarcals representades per una mena de closca.⁹⁴

Si les artistes qüestionaven, com hem vist, el model de relacions familiars i els poders subjacents en les seves dinàmiques, el pensament feminista en buscava els orígens i l'analitzava per trobar la manera de destruir-lo. Veiem com a les *Jornades*, les feministes cerquen la base d'aquest sistema familiar, fet que deriva cap a un replantejament anticapitalista i que passa, per tant, per una voluntat de canvi del sistema econòmic, que haurà convertit la família en una eina per la seva pròpia subsistència. Algunes feministes veuen com la família, que ja no és nombrosa sinó que – a partir de la gran migració a les ciutats- s'ha limitat a pares i fills, seguirà el model burgès de comoditats i progressos tècnics dins la llar. Diran que «la família és una unitat econòmica de la societat capitalista i a través d'aquesta societat l'home i la dona entren en l'engranatge del consum»⁹⁵ i que, per tant, com que l'estat i la classe dominant necessita del seu manteniment, desenvoluparà una escala de valors assimilables per la població com quelcom natural quan, en el fons, és imposat⁹⁶.

A les *Jornades* detectaran com a canvi de la manutenció que reben (per part del marit) els fills i la dona li deuen obediència respecte i submissió.⁹⁷ Aquesta dependència absoluta cap a l'ordre econòmic i social que promou el cap de la família, l'home, quedarà palesa en el reportatge fotogràfic que Eulàlia Grau farà en una obra de forta denúncia social: *Inventemos también nosotros* (1976). Aquest projecte va ser instal·lat a la Galeria G de Barcelona en dues parets que mostraven respectivament fotografies de dos casos judicials que s'havien convertit en mediàtics. Un dels dos casos era el “Cas Diego Navarro”, un obrer andalús a l'atur que havia estat detingut en una manifestació de treballadors per adherir-se al congrés de cultura catalana i, un cop a la

⁹⁴ Aliaga, Vicente. “Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010.” *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: MUSAC, 2010. p. 66

⁹⁵ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 119

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. p.120

presó, s'havia acabat suïcidant. L'altre cas que mostrava era el conegut com a "Cas Matesa", en el que un industrial català havia estat detingut per corrupció i condemnat a presó l'any 1969 i indultat pocs anys després.

És a partir d'aquest projecte que Eulàlia Grau s'interessa per la família de Diego Navarro, a qui, amb l'ajuda del fotògraf Josep Gusi, fotografia. En la comparativa dels dos casos, es fa evident la crítica al sistema i la mancança de justícia d'un sistema corrupte però també en la investigació sobre el sistema familiar que desperta l'aproximació a la família Navarro. Eulàlia Grau torna a mostrar una fotografia d'aquesta família a la intervenció *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976) en una edició que la Galeria G va publicar com a recull de tots aquells artistes que havien participat al cicle *Activitats* al que s'havia exposat l'obra anterior. En aquest cas situa d'una manera explícita la imatge de la vídua de Diego Navarro amb els seus cinc fills al costat d'una fotografia del president dels Estats



Eulàlia Grau, *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976). Imatge extreta de: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/04/13/eulalia-grau-critica-al-capitalismo/>

Units Jimmy Carter amb la seva família. A partir d'un altre referent de l'imaginari nord-americà - com també hem trobat en l'obra d'Eugènia Balcells- veiem en l'obra d'Eulàlia Grau un interès de contraposar per una banda, la classe l'obrera i per l'altra la classe capitalista. I mirant més enllà, tal i com ha fet Assumpta Bassas, una comparativa entre dos famílies que evidencien les regles i els poders del sistema familiar:

La familia de Diego Navarro representaría la familia entorno a la madre, que siempre es vista como desapoderada, sin padre. Por otro lado, la familia que representa el poder legal se aglutina entorno al padre, que de nuevo es la figura que la empodera también.⁹⁸

Aquesta comparativa que ens proposa Bassas, ens planteja un altre tema important en el debat feminista de l'època i que de manera intuïtiva Eulàlia Grau ens mostra a través de la indignació que li provoca la situació d'aquesta família *despoderada*: el lloc que ocupaven les dones vídues en la societat. Aquest va ser un tema abordat durant les *Jornades Catalanes de la Dona* per les dones del Centre de Promoció de la Vídua que van fer una comunicació que van titular: "La dona és l'eix de la família catalana" i que es trobava dins el bloc Educació i Dona. Amb un primer afany de descriure un caràcter de la societat catalana, les ponents fan palès l'interès que, des de diferents classes socials, la dona catalana ha tingut sempre per cultivar-se i per donar una educació a les filles, tot fent un repàs a la que consideren una bona labor catalana de creació d'escoles per dones. Aquesta bàsica formació que també dones obreres van rebre va permetre, segons anuncien, que un cop van quedar vídues a causa de la guerra, poguessin pujar una família soles. Les ponents acaben denunciant, però, la poca consideració social que s'ha tingut envers totes aquelles dones que es veien obligades a mantenir una casa econòmicament.⁹⁹ Davant la situació precària de la falta de seguretat social i ajudes econòmiques, les vídues, que es troben, diuen, sense cap *empar*, demanen:

⁹⁸ Bassas, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* [En línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. p. 340 [Consulta: 2 febrer 2018]. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101320> p. 370

⁹⁹ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 178

Una protecció de veritat que la dona s'ha guanyat amb el seu esforç i valentia. No volem cap regal, volem allò a què tenim dret com el tenen els homes. Una seguretat social que, si s'anomena social s'ha de prendre amb tot el sentit de la paraula.¹⁰⁰

4.1.2 La relació materna-filial

Anteriorment hem citat una pregunta que s'havien fet les dones assistents a les *Jornades Catalanes de la Dona*. Després de qüestionar-se si la seva finalitat era casar-se i ser mare, es preguntaven «És això el que hem d'ensenyar a les nostres filles?». Aquesta qüestió posa sobre la taula la consciència d'un paper primordial en la transmissió de valors de mares a filles. Se'ns planteja així la idea de que les mares, víctimes d'un sistema opressor, transmeten els mateixos patrons del sistema opressor als fills i les filles. Maria Aurèlia Capmany afirma que aquesta opressió sempre es paga a un preu molt alt: «Paga la víctima, és cert, però les víctimes són uns mals veïns»¹⁰¹. L'escriptora detecta així el problema que el masclisme deixa en l'educació en els fills. Per una banda, perquè les dones, apunta, hauran estat limitades a éssers emotius i procreadors que defugiran responsabilitats¹⁰² i per l'altra, perquè evocaran tot el malestar en els fills que eduquen:

Els estralls que han fet en l'educació dels fills generacions i generacions de mares víctimes ens explicarien els problemes personals de Freud, de tota la seva societat, de la seva teoria i de la proliferació de tants problemes sexuals que el món viu sense ni proposar-se de trobar-hi solució, però que de res no ens serveix de tancar-nos d'ulls per no veure'ls.¹⁰³

En aquesta educació que reben per part de la mare, hi ha el que les dones de les *Jornades* expliquen com tot allò que queda gravat al subconscient dels nens i les nenes, la diferenciació entre uns éssers destinats a dominar i els altres éssers destinats a obeir,

¹⁰⁰ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 180

¹⁰¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 141

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

és a dir, entre el paper masculí i el femení.¹⁰⁴ Unes imatges que perceben del diferents rols exercits pel pare i la mare, de qui aquesta la nena n'aprèn la dependència, la submissió, el respecte, la irracionalitat i el sentimentalisme¹⁰⁵. Però si bé es presenta la dona com a víctima d'aquesta situació de dominació també es fa palès el mecanisme mitjançant el qual aquesta és usada, com hem dit en l'apartat anterior a propòsit de la família, per propagar el poder que la domina i que podem relacionar amb el que Bourdieu concretarà més tard a la teoria de la submissió:

Quando los dominados aplican a los que dominan unos esquemas que son el producto de la dominación o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión.¹⁰⁶

Per tant, la mare esdevindrà el clar exemple de la dona com a ésser dominat i dominador per excel·lència que en paraules del mateix Bourdieu respondrà al mecanisme que Marx definia com: «El dominante está dominado por su dominación».¹⁰⁷

Troblem aquesta visió de la transmissió de mare a filla que ara comentàvem a l'obra *Standard* (1976) de Fina Miralles, que en paraules de l'artista «evidencia els valors tradicionals donats a la dona ... inculcats des de la infantesa pels pares, els mestres, els marits, les llei, l'església, la societat, etc.»¹⁰⁸. La presència de la mare és protagonista en l'obra en la transmissió d'aquests valors, ja que és qui en un del vídeos va vestint a la nena mentre les altres imatges evoquen allò que s'espera d'ella a la societat. La mare, l'entenem aquí com a còmplice del mecanisme per convertir-la en allò que el sistema vol i que fa que no la deixin ser el que ella vol, tal i com diu la mateixa artista: «La dona no la deixen ser mestressa de la seva pròpia vida, ser ella mateixa, primer és la

¹⁰⁴ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 158

¹⁰⁵ *Ibidem* p. 158

¹⁰⁶ Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 26

¹⁰⁷ Citat per Bourdieu a *Youtube*. [En línia] [Consulta: 25 d'abril del 2018] Disponible a:

<https://www.youtube.com/watch?v=rI0xsJFUCIU>

¹⁰⁸ Miralles, Fina. *Testament vital*. Sabadell: Edicions del Gràfic Set, 2008. p. 17

filla de..., després la dona de... i després la mare de...»¹⁰⁹

En l'obra, juntament a la imatge de la nena essent pentinada per la mare, van succeint imatges que volen escenificar els moments que seran importants en la vida d'aquesta nena: la comunió, el casament... Fet que ens fa llegir, per tant, com la mare prepara la filla per tots aquests actes vitals que la faran una dona com ella. En la pregunta «és això el que hem d'ensenyar a les nostres filles?» hi trobem la crítica als valors transmesos per la família, però encara més per la mare, que malgrat patir el paper relegat que se li dona a la societat, ha transmès a les filles els mateixos valors en els que ella va ser educada. La relació amb la pròpia mare ha estat un tema de reflexió per les feministes. La mare, tal i com diu Bassas, «per aquelles que han heretat i gaudit de les llibertats de les dones dels setanta, ha estat i continua sent avui una qüestió de conflicte i confusió a la vegada.»¹¹⁰

La relació entre mare i filla interessa també a Maria Aurèlia Capmany al seu estudi *Dona a Catalunya. Consciència i situació*, on pregunta a les entrevistades què opinen de la seves mares. La pregunta és clara: «Què opina de la seva mare, ¿com a vida de dona li ha servit de model?»¹¹¹. L'autora pot veure com per la majoria de dones barcelonines entrevistades – de diferents edats i classes socials – la seva mare no ha servit de model, i que aquest allunyament no respon a un conflicte emocional, sinó a la descoberta que com a persona, la seva mare ha estat «un ésser frustrat, sense autèntica realització».¹¹²

Capmany destaca un comentari que una dona de classe mitja de la franja d'edat d'entre 25 a 50 anys fa sobre la seva mare: «Els fills han estat el seu únic objectiu. I encara en el curs d'ells no ha fet cap evolució, cap aspecte psicològic. No ha sabut fer-se lliure, fent-los lliures».¹¹³ El retret d'aquesta dona cap a la seva mare per no haver-los ensenyat a ser lliures, tot i haver suprimit la seva llibertat per ells, ens mostra aquest conflicte materna-filial que comentàvem i que anticipa el que el feminisme de la diferència descriurà com a ordre simbòlic matern. Luisa Muraro, detectarà un llegat matern que el patriarcat ha intentat privar a les filles i que ha resultat en aquesta difícil

¹⁰⁹ Miralles, Fina. *Testament vital*. Sabadell: Edicions del Gràfic Set, 2008. p. 17

¹¹⁰ Bassas, Assumpta. "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canada: Demeter Press, 2011. p. 171

¹¹¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 153

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem, p. 152

relació entre mares i filles, per reivindicar-lo en un reconeixement a la llengua i a la vida. Milagros Rivera, ens ho recuperarà així:

El orden simbólico de la madre tiene, pues, en su base una estructura que es la relación de la hija con su madre concreta y personal: una estructura elemental que falta en el patriarcado, falta de la que el orden patriarcal se nutre. El sentido de la relación lo da el “saber-amar a la madre” en reconocimiento de la vida y de la lengua gratuitamente recibidas. Esta estructura no es moral sino simbólica: no se realiza cuando se cumple una ley oral, sino cuando se toma conciencia y se nombra lo que es, empezando por la deuda para con la madre.¹¹⁴

Aquest intent de reconciliació amb els vincles femenins en el sí de la família enllaça amb el gir que algunes artistes fan tot desviant la mirada cap a les mares i les avies i cap a l'experiència familiar íntima de relats i de relacions femenines. En aquest sentit, i després de tornar d'una estada als Estats Units, Eugènia Balcells crea l'obra *Album*



Eugènia Balcells, *Album* (1976 -1978). Imatge extreta de: www.eugeniabalcels.com

(1976-1978), un viatge cap a la vida familiar infantil i l'àlbum de postals de la seva àvia que l'artista solia mirar de petita. Tal i com apunta Bassas, l'àlbum de postals apareix aquí com una versió o complement de l'àlbum familiar, narració d'alguna cosa del món de les relacions personals que no tenien lloc a les representacions de les relacions oficials gravades a l'àlbum familiar.¹¹⁵ Un fet que ens porta a pensar que, com la carta, l'obra narra alguna cosa del món de les relacions personals a partir d'una altra veu normalment silenciada, la de les dones. Esdevé així un altre relat possible de la història

¹¹⁴ Rivera Garretas, María- Milagros. “Presentación” a Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas, 1994. p. IX.

¹¹⁵ Bassas, Assumpta. “S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album”. *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011. p. 179

familiar narrada a través de la genealogia femenina, que l'artista rescata en un intent de crear una història paral·lela a la imposada. Anys després, la mateixa artista, i seguint la idea de genealogia femenina, crearà *Album portàtil* (1991) anant més enllà en la recerca d'una genealogia de dones que inclouria referents personals i culturals, i que coincideix amb l'interès de la història de l'art feminista per reescriure la història androcèntrica i per recolzar-se en referents femenins.¹¹⁶

El paper de mitjancera que atorga Miralles a la mare, situada entre un poder que la domina i una responsabilitat d'educar les filles en els valors d'aquest poder, mostra potser les dinàmiques que dificulten la relació entre mare i filla. Aquesta relació, que continua arrelada en la societat patriarcal actual, ens l'explica explica Remei Arnaus¹¹⁷ a l'article on narra com va superar, al conèixer el pensament de Luisa Muraro, la relació trencada amb la pròpia mare. Un conflicte que venia justament des de l'època que emmarca aquest treball, els anys setanta, quan ella volia descobrir un "món gran" i la seva mare s'hi oposava. La relació amb la mare, segons Arnaus, seria una mancança volguda de l'estructura del patriarcat, i serà al descobrir que és part d'un engranatge que te'n vol allunyar, que la consciència de malestar desapareixerà a favor d'un reconeixement cap a ella, per haver-te donat la vida, tot prenent consciència del vincle entre el cos i la paraula que proporciona l'ordre simbòlic matern.

Si això condiciona a la maternitat ho explica també Remei Arnaus quan apunta que el malestar que sentia per la mancança de la mare se li va fer més gran quan esperava un fill i tenia temor de que fos nena. Veiem com la maternitat preocupava a les artistes de la generació que ens ocupa perquè havien vist, com ens indica Capmany el 1966, que les seves mares havien renunciat a una vida pròpia i, com apunta Arnaus, havien mantingut una mala relació amb les filles.

Irigaray, davant de la tendència a renegar de la mare i absorbir els valors del poder del pare que porta a les noves generacions a la negació de la maternitat, reivindica el retorn a ella i als valors maternals, així com a la consideració de la genealogia femenina

¹¹⁶ L'objecte de l'àlbum al que Balcells fa referència en aquestes dues peces, recorda l'obra de l'artista Jo Spence realitzada entre 1978 i 1979 i que coincideix per tant en la cronologia de l'obra *Album* (1976-1978). En el cas de l'artista anglesa, l'obra recull textos i fotografies autobiogràfiques i retalls de premsa amb la voluntat de crear una història alternativa a la narrada pels àlbums familiars, a partir d'aquells esdeveniments negatius que normalment s'ometen. Una crítica a la institució familiar que s'aproxima, per tant, també a l'obra *Standard* (1976) de Fina Miralles que comentàvem anteriorment.

¹¹⁷ Arnaus i Morral, Remei. "Saber estimar a la mare: restituir el vincle entre el cos i la paraula." *DUODA*. Num 22., 2002. p. 75 – 89

familiar¹¹⁸ que hem pogut veure amb Balcells, a través de la mare, les germanes, les avies... Per la seva banda, Betty Friedan s'havia qüestionat als anys seixanta la maternitat com a nucli del malestar de les dones americanes contemporànies:

Cuando la maternidad, una condición que ha sido considerada sagrada desde los tiempos más remotos, es definida como una forma de vida completa, ¿deben las mujeres renunciar al mundo y al futuro que aparece abierto ante ellas? ¿O es, precisamente, la negación de ese mundo lo que las obliga a hacer de la maternidad una forma de vida completa? ¹¹⁹

La mateixa autora explica una conversa amb una dona durant la realització del seu estudi, en que li explica que ningú els hi havia dit que havien de decidir què fer amb la pròpia vida, sinó que des de petita havia sabut que havia de ser esposa dels seu marit i mare dels seus fills: «Hasta que no me encontré completamente sola como esposa de un médico y comencé a dar gritos a los chicos porque ellos no llenaban mi vida, no caí en la cuenta de que yo debía seguir mi propia vida».¹²⁰

4.2 Les dones i l'esfera pública

Si bé hem pogut veure que tant les narratives de les nostres artistes com el debat feminista que es va articular a l'època analitzen les relacions de poder que es generen en l'esfera privada, és a dir, l'àmbit familiar i de parella, aquí veurem com la repressió en l'esfera pública sorgeix també en els debats de diferents maneres.

Les dones són conscients, com veurem més endavant, com la divisió sexual del treball les relega fora de l'àmbit públic i per tant, de les estructures de poder de l'estat. L'àmbit públic, entès com l'espai de relacions fora de casa i que, per tant, esdevé clau a l'hora de constituir les dinàmiques i pactes per la societat de la que la dona és relegada.

La repressió que els poders públics exerciran a tota la societat durant la dictadura serà especialment severa per la dona amb un tractament doblement discriminatori, amb

¹¹⁸ Irigaray, Luce. *Cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: LaSal, 1985. p. 42

¹¹⁹ Friedan, Betty (1963). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Editorial Sagitario: 1965. p. 73

¹²⁰ *Ibidem*, p. 87

una pressió social per allunyar-la de qualsevol tipus de llibertat, tant en l'àmbit públic com privat. Si bé durant la dictadura l'espai públic serà controlat per a tothom, la dona viurà un doble control que formarà part d'una tradició anterior; la tradició moderna en la que l'home, tal i com apunten Branciforte y Orsi,¹²¹ a mesura que s'ha alliberat de la relació amb la naturalesa, ha conquistat la llibertat i l'autonomia individual a partir d'un ordre social que té lloc en l'esfera pública, mentre que la dona, encara immersa en la relació amb la natura per la seva vinculació a la reproducció i a les cures, ha quedat fora de l'espai públic on la llibertat de l'home pren sentit.

Aquest espai públic, en un context d'una dictadura agonitzant, era un espai de violència en totes les esferes de la vida pública. *Matances* (1977) de Fina Miralles, en aquest sentit, esdevé, segons Maia Creus, «una extensa cartografia documental, al·legòrica i simbòlica de les relacions entre Poder i Mort».¹²² Assumpta Bassas ens descriu acuradament l'obra, que contenia un cos central format per un collage d'un seguit d'imatges que mostraven la brutalitat de la violència exercida pel règim de Franco. Aquestes, a la vegada, eren acompanyades per un vídeo que compaginava imatges d'una matança d'un porc, d'un gos anant a munt i avall tancat a un pis, així com d'imatges d'espais i edificis que l'artista es trobava de petita de camí cap a l'escola.¹²³ Ens resulta especialment rellevant el joc de contrastos i d'associacions que suscita aquesta gran instal·lació, a la que l'artista conjuga la violència física del règim feixista amb unes escenes provinents de l'àmbit privat o quotidià – la tradició rural de la matança del porc, l'aspecte autobiogràfic de la seva infància i el gos com a animal domèstic – que evoquen, però, a la vegada, certa tensió entre allò plàcid i familiar i allò de violent que té implícit aquesta quotidianitat. Per una banda, la violència present en l'àmbit quotidià la veiem a través del ritual de la matança del porc, que evidencia l'abús de poder i les jerarquies entre espècies animals, de la mateixa manera que ho fa amb el gos. Aquest, animal destinat als desitjos de l'home, es passeja dins la presó que suposa la casa. I per últim, l'escenari alliberador de l'esfera pública, el carrer, al que fa referència a partir dels carrers de la infància. I és que tal i com apunta Bassas, «a més

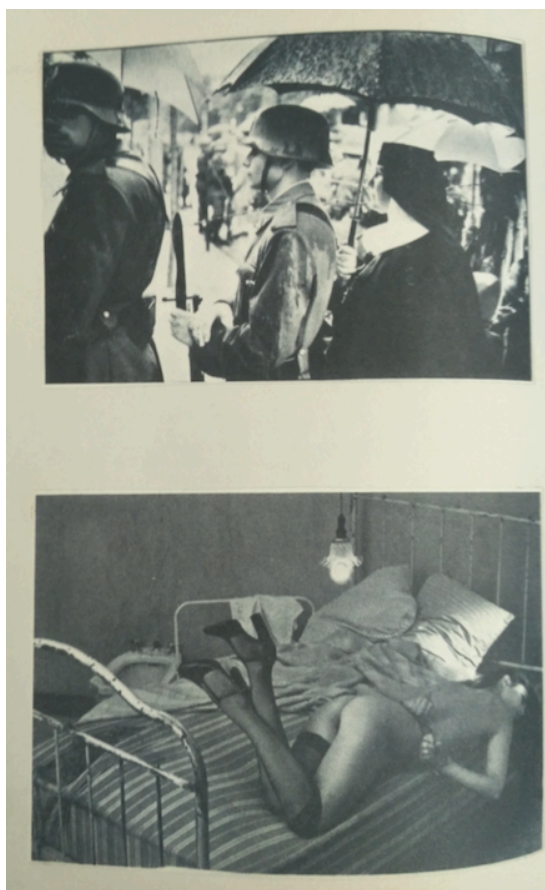
¹²¹ Branciforte, Laura; Orsi, Rocío. “Espacio público y mujeres: Un difícil camino hacia la modernidad”. *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm 39, 2007. [En línia] [Consulta: 28 d'abril de 2018] Disponible a: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/46789/art30.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹²² Creus, Maia. “Fina Miralles. El cos de l'artista en l'art”. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, N°. 185, 2012. p. 20-23

¹²³ Descriu per Assumpta Bassas a “S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album”. *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011. p. 173

de ser una crònica negra de la repressió viscuda per aquesta generació és un compendi esgarriat de com els mecanismes de repressió actuen subtilment en l'àmbit del món personal i privat.»¹²⁴ La infància i el gos tornen a ser presents en l'obra a partir d'un objecte: una joguina popular de l'època d'un gosset que assenteix amb el cap. El gos, aquí, esdevé, segons el nostre parer, el paradigma de l'obediència cap al poder familiar i a l'hora encarna la influència d'aquest poder en l'infant. Els animals, com es pot veure en altres fotografies de l'obra i presents en d'altres obres de Miralles, esdevindran cabdals per la representació d'aquesta submissió i jerarquia del sistema patriarcal. Aquesta violència que comentàvem, però, capgira la direcció en la instal·lació participativa que va realitzar en la mateixa exposició, *Diviértase matando*, (1977) en la que l'artista convidava a l'espectador a agafar un dard clavat als genitals d'una figura masculina per llençar-lo altre vegada cap a l'home ¹²⁵, i que ens fa pensar que l'artista situa allò masculí com a símbol d'aquesta repressió i violència que comentàvem anteriorment.

Si Miralles ens evocava a la violència física, a *Cancionero de los hombres verticales y horizontales* (1975) Eulàlia Grau evidencia la jerarquitització de la societat en la descripció d'aquests dos tipus d'homes, uns triomfadors i els altres perdedors, d'entre els que s'hi troben totes les dones. Amb la visió etnogràfica que caracteritza l'obra d'Eulàlia Grau, a aquest llibre que mai no es va publicar però del que se n'han exposat fragments, per exemple, a la retrospectiva de l'artista al MACBA, hi trobem situacions d'agressions cap a la dona



Eulàlia Grau, fragment de *Cancionero de los hombres verticales y horizontales* (1975). Imatge extreta del llibre *Mai no he pintat àngels daurats*

¹²⁴ Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere." *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001. p. 101

¹²⁵ Descrit per Assumpta Bassas a: "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011. p. 173

tant dins de l'àmbit privat com públic. Eulàlia Grau organitza unes imatges majoritàriament extretes de la premsa en seqüències que representen varies temàtiques i que sempre suposen un joc de contrastos. Per una banda, els homes ubicats de manera vertical i que sempre són homes poderosos que tenen un alt grau de reconeixement social, i per l'altra, els homes horitzontals on hi situa aquells fracassats, ferits o morts a causa de les agressions dels homes verticals. En aquest grup subaltern i maltractat hi situa les dones, a les que veiem víctimes dels homes verticals. Aquesta distinció entre poder i submissió pensem que respon sobretot a una crítica cap a la desigualtat de classe, però no deixa de ser revelador que situï les dones sempre entre els homes horitzontals i, per tant, en un espai menysvalorat de l'esfera pública. Aquesta obra mostra el caràcter de lluita política i social que Grandas troba en l'obra d'Eulàlia Grau i que, segons la comissària evidència:

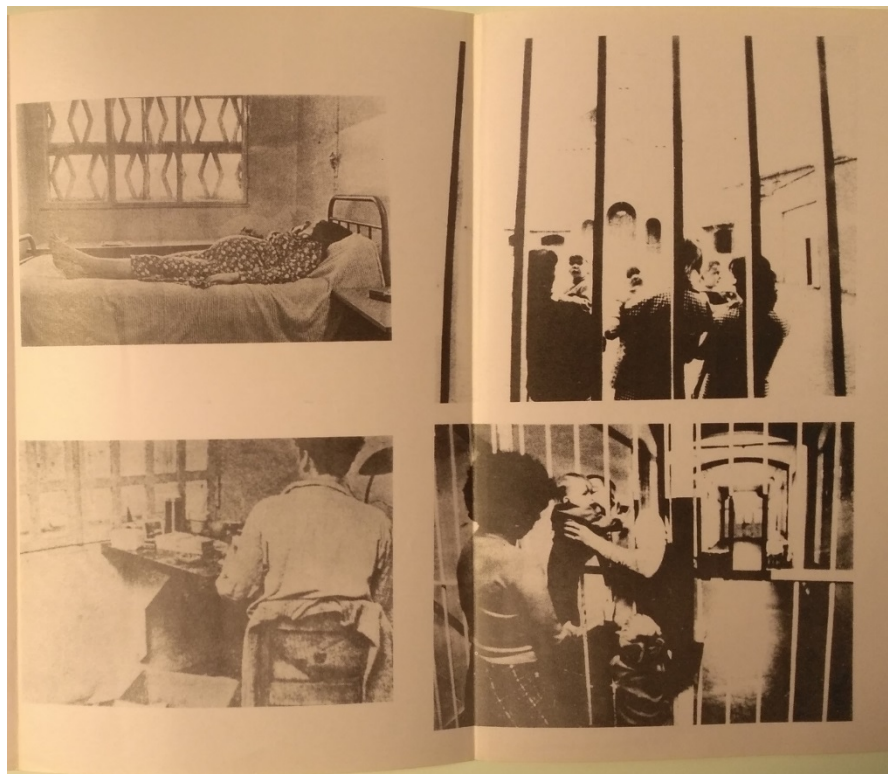
La denúncia d'un capitalisme que intensifica les diferències de classe, que utilitza mecanismes de perpetuació no només de caire repressiu, com la policia, l'exèrcit o la presó, sinó també de caire persuasiu, que actuen a un nivell més inconscient, però de manera constant, com la família, l'escola i els mitjans de comunicació.¹²⁶

Per la seva banda, a *Discriminació de la Dona*, (1977) Eulàlia Grau dedica una gran part del treball de la dona a un tema que ens interessa especialment en aquest apartat: les presons de dones. Podem detectar-hi dos grups diferenciats d'imatges sobre aquesta temàtica. Per una banda, aquelles fotografies que remetent a la quotidianitat de la presó i la seva arquitectura: unes dones cosint, un passadís o les cel·les...; i per l'altra, aquelles que tenen a veure amb la maternitat dins la presó: veiem una dona embarassada estirada a un llit dins una cel·la o bé unes dones aguantant a uns nadons dins la presó. El tema de les preses va esdevenir un motiu de lluita pel moviment feminista, que va reivindicar en tot moment l'amnistia per la dona per motius sexuals i polítics.

En aquest sentit, el 1974 l'advocada i feminista Lidia Falcón, començava des de la presó el llibre *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*, un recull de textos il·lustrats per una altra presa, Mercedes Blas, que sortien de manera clandestina de la

¹²⁶ Grandas, Teresa. *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013. p. 13

presó gràcies a familiars i amics.¹²⁷ El llibre va ser publicat el 1977 i tot i que ja en democràcia, Lídica Falcón denuncia al pròleg la seva vigència. El llibre, a través de la descripció de situacions i històries quotidianes de les preses, denuncia la situació d'oblit i menyspreu que vivien les dones a la presó pel sol fet de ser dones. A la introducció Falcón primer fa referència a les dones que van patir l'empresonament de pares, germans i marits per motius polítics i ideològics i que van encarregar-se, sense protestar, de continuar servint al marit: en l'educació als fills, en el treball de memòria cap a l'home pres, en les visites i cures a través de paquets i tota mena d'ajudes. I ho contraposa amb l'anonimat de les dones preses polítiques que, en aquest cas, no van rebre «indulgència sexista» i de qui diu: «El sexo despreciado no obtuvo más que la doble carga de soportar sus maternidades, de cuidar a sus hijos y de mantener la dignidad frente a sus torturadores varones.»¹²⁸



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la dona* (1977). Fotografia de l'autora

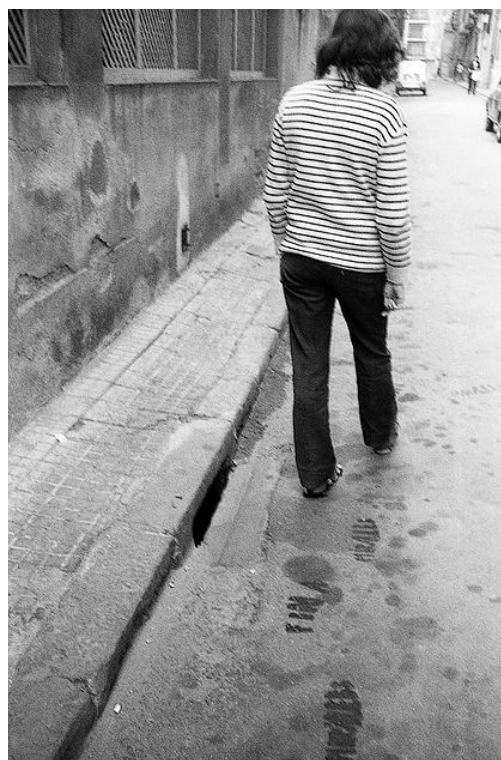
¹²⁷ Falcón, Lidia. *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*. Barcelona: Ediciones de feminismo, 1977.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 18

El tema de les presons, per tant, esdevé un punt en comú destacable entre l'obra d'Eulàlia Grau i el pensament de l'època, al trobar-se en una temàtica que va suposar un debat important en el feminisme de l'època. A la demanda de l'amnistia pels presos polítics durant la transició, s'hi va sumar en les manifestacions feministes les demandes d'amnistia per les dones preses per motius de discriminació com l'adulteri.

4.2.1 La conquesta de l'espai públic

Tal i com apunta Carles Feixa en relació a l'època de la Transició, «la democràcia s'associa, en les evocacions biogràfiques d'aquells moments, a l'ocupació pública del carrer, a l'efervescència cultural, a la tolerància sexual, a l'aparició d'un seguit de locals i zones de lleure, a la pràctica quotidiana de la recent estrenada llibertat».¹²⁹ Si l'espai públic esdevenia una conquesta, prenia, en el nostre entendre, un sentit de doble conquesta en el cas de les dones, que havien quedat marginades de qualsevol petita intromissió de l'espai públic en època de dictadura i que ara l'havien de reivindicar més que mai.



Fina Miralles, *Petjades* (1976). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

El vídeo *Petjades* (1976) que Fina Miralles roda al voltant del tema de la ciutat l'any després de la mort de Franco, confirma aquest interès que comentàvem de retorn a l'espai públic després d'anys de repressió als carrers. Maia Creus fa referència a l'any anterior de la realització de l'obra com a crucial en la vida de Miralles per la mort de la seva mare, quan l'artista només tenia 25 anys, i ho contrasta amb la mort de Franco al mateix any, que va provocar entre els diferents sectors socials «una progressiva pèrdua

¹²⁹ Feixa, Carles. “La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques”. *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. p. 29

de la por d'ocupar l'espai públic que durant dècades se'ns havia arrabassat.»¹³⁰

Una fotografia triada per l'obra *Discriminació de la Dona* (1977) d'Eulàlia Grau representa de manera gràfica la discriminació en aquest espai públic, el carrer. Podem interpretar com una dona camina pel carrer mentre és objecte de la mirada de l'home, de qui se'n desprèn una imatge de posseïdor d'aquest espai públic, mentre que la dona s'hi troba vulnerable. Aquesta indefensió en l'espai públic que es tradueix en la quotidianitat d'una dona en el que sembla que

està succeint a la fotografia: els missatges pronunciats al carrer d'homes desconeguts a dones amb la intenció d'exaltar atributs del seu físic. Aquesta problemàtica, que avui dia anomenem *assetjament del carrer*, el tracta Maria Aurèlia Capmany el 1971 anomenant-lo



«piropo callejero» o «agressiva galanteria» dins de les classes

Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la Dona* (1977).
Fotografia de l'autora

benestants. Segons Capmany, aquest «piropo» recorda a la dona la seva condició de femella «para devolverla a su sexualidad y negarle el derecho a tomar la palabra»¹³¹, i, en definitiva, una afirmació més de «la convicción de que el comportamiento de la mujer, su relación con el ámbito, se halla encerrado en su condición uterina».¹³²

A *Petjades* (1976) Miralles experimenta aquest espai de llibertat i seguretat que suposa el *fora de casa* en una afirmació de la seva identitat al passejar-se amb unes sabates-tampó estampant el seu nom pels carrers de la ciutat de Barcelona. L'artista vol conquerir uns carrers, símbols de l'esfera pública, i com a tal, dominada pel poder masculí. Uns carrers que si necessiten de ser conquerits porten implícita la manca de pertinença, regits per la violència i la repressió cap a les persones, i especialment cap a les dones, que en viuen excloses.

¹³⁰ Creus, Maia. “ ‘Matances’. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu de Fina Miralles.” *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. N°. 189, 2013. p.47-49

¹³¹ Capmany, Maria Aurèlia. *De profesión: mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971. p. 112

¹³² *Ibidem*.

5. LA DIVISIÓ SEXUAL DEL TREBALL

Tal i com explica Amparo Moreno, l'èxode del camp a la ciutat, que va fer duplicar la població urbana, va portar a la devaluació del treball domèstic en un context en que els diners es van impulsar com a mitjà imprescindible per l'adquisició de béns indispensables i com a patró de valoració social.¹³³ Tal i com apunta ja Capmany en l'anàlisi de les dones en l'àmbit rural, en el context del camp «l'home i la dona es reparteixen, en tant que col·laboradors, dues tasques, i és en tant que subjectes que obtenen els fruits d'aquestes tasques, en tant que associats que obtenen els fruits d'aquest organisme productiu que és la terra i casa.» Per tant, la dona de l'àmbit rural és un element productiu en el camp, en tant que intervé en feines que sorgeixen exclusivament de les seves mans i esdevenen essencials per subsistir i obtenir els fruits de la terra. En canvi, la societat urbana, o l'Atenes comercial a la que també remet Capmany, és una societat que s'organitza per obtenir riquesa i poder, «l'home s'erigeix com a únic possessor. I per mantenir aquesta categoria d'únic possessor ha de negar a la cosa posseïda tota possibilitat de ser res més que això: un objecte».¹³⁴

En aquestes descripcions de dues fórmules de vida que produeixen comportaments diferenciats s'hi fa evident la divisió sexual del treball, però és en la diferència entre una i l'altra que hi trobem la clau del despertar de la consciència feminista: la devaluació del treball domèstic en la societat productiva, treball que s'han encarregat de fer les dones de manera invisible.

5.1 La casa: dominadors i dominats.

El règim franquista s'havia encarregat de crear una societat marcada per la divisió sexual del treball, un retrocés respecte el període republicà en el que la dona havia tingut un paper significatiu. Això, com sabem, canviaria radicalment durant la dictadura, marcada per un sistema patriarcal i religiós que buscava el domini de l'home sobre la dona per garantir-ne els seus beneficis en l'escala de poder i econòmica.

¹³³ Moreno Sardá, Amparo. "La réplica de las mujeres al franquismo." *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 2007. p.123

¹³⁴ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 46

A l'obra *Oficina* (1973) d'Eulàlia Grau, pertanyent a la sèrie *Etnografia*, a partir d'un joc de juxtaposició d'imatges apropiades dels mitjans de comunicació l'artista proposa una associació que ens resulta interessant per iniciar aquest capítol. Eulàlia Grau situa a la part superior de la composició una fotografia d'una oficina buida. Aquest espai arquitectònic, ara buit de treballadors, ens sembla que espera ser omplert per



Eulàlia Grau, *Oficina* (Sèrie *Etnografia*, 1973). Imatge extreta del llibre *Eulàlia Grau. Mai he pintat àngels daurats*

alguna activitat professional. L'artista ens situa tot just a sota d'aquesta imatge un retall d'un anunci de calçotets, que mostra la gran varietat de games d'aquest producte que els homes poden trobar al mercat. Amb aquesta al·lusió a la roba interior masculina, l'artista sembla indicar-nos qui és que omple normalment l'oficina que ens mostra a la part superior. L'oficina, espai de treball per excel·lència de l'era post-industrial, és dominat per homes de tot tipus, de la mateixa manera que hi ha roba interior masculina per a tots els gustos. En aquesta peça Eulàlia Grau fa protagonista un fet tant normal en la societat com era la dominació masculina de l'àmbit laboral i, justament, tot accentuant-lo, en marca la seva anormalitat. Era el 1973, a les acaballes de la dictadura, que havia fet de la divisió sexual del treball l'eix vertebrador de la societat i la moral de

l'època, un fet que Maria Aurèlia Capmany atribuïa a la «necessitat de mantenir l'estructura familiar per raons polítiques i ideològiques i de l'organització del treball sota el capitalisme»¹³⁵.

L'exclusió de la dona del treball remunerat i, per tant, la clara distinció entre feines que s'atorgaven a un i altre sexe de manera *natural* va ser el que va marcar la falta de llibertats i la fortíssima opressió de la dona. Tal i com apunta la historiadora feminista Mary Nash, el règim justificava la prohibició a la dona de treballar si el marit així ho volia, amb l'excusa d'*alliberar-la* del taller i de la feina. La voluntat de confinar-la a la llar amb l'objectiu de domesticar-la es promovia amb incentius com el dot, que

¹³⁵ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 53

estimulava a la dona casada a abandonar el seu lloc de treball.¹³⁶ En definitiva, la dona casada, sota la obligació del marit o forçada per un context reticent al seu desenvolupament professional, quedava encarregada de la funció de les cures domèstiques - esposa, mare i mestressa de casa - i això suposava una manca d'independència econòmica que la feia subjecte, per tant, a les decisions del marit.

Aquesta divisió sexual de rols es traduïa en una clara dicotomia de l'espai. Si l'espai públic esdevenia terreny de l'home, l'espai privat o la llar seria l'entorn propi de la dona. Aquesta dicotomia de l'espai i els rols assignats a un i altre àmbit i tota la discriminació de la dona que d'això se'n genera, esdevindrà un tema bàsic en el pensament feminista que es generarà a Catalunya els anys seixanta i setanta. I és que, com apunta Mary Nash, va ser aquest tracte diferenciatiu en l'esfera domèstica i laboral que va despertar el sentiment d'opressió en les dones.¹³⁷

El rol atribuït a les dones d'encarregar-se de les feines que es consideren menys importants en la nova societat productiva, provocava que aquestes quedessin relegades fora del poder econòmic i social i, per tant, que la seva veu no fos present en les estructures de poder d'una societat en la que formaven part. Maria Aurèlia Capmany el 1966 ja denuncia aquesta situació de discriminació que pateix la dona, qui per la pressió de les feines domèstiques, diu l'autora, no pot realitzar-se com a persona més enllà del paper d'esposa i mare. Amb la ironia que caracteritza el to del llibre, Capmany recorda l'eslògan que el règim franquista s'havia apropiat del nazisme alemany i que il·lustra l'adoctrinament en la divisió sexual que el feixisme promovia. Tal i com explica l'autora, el nazisme havia fet popular la frase *Kinder, Küche, Kirche* (Nens, Cuina, Església) per definir el paper exemplar de la dona en la societat. Seguint la mateixa ideologia, el Franquisme se l'havia apropiat, però en la conversió de la k per la c havia fet desaparèixer l'església tot esdevenint aquest eslògan: *Casa, Cocina, Calceta*. Veiem, per tant, dos fets significatius. Per una banda, la lectura que la dictadura feia de la casa – en relació a la cuina i els fills - com l'entorn predilecte de la dona; i per l'altra, com apunta Capmany amb ironia, el fet de que s'elimini l'Església de l'eslògan espanyol, que fa pensar que el franquisme fins i tot considerava l'Església «una realitat

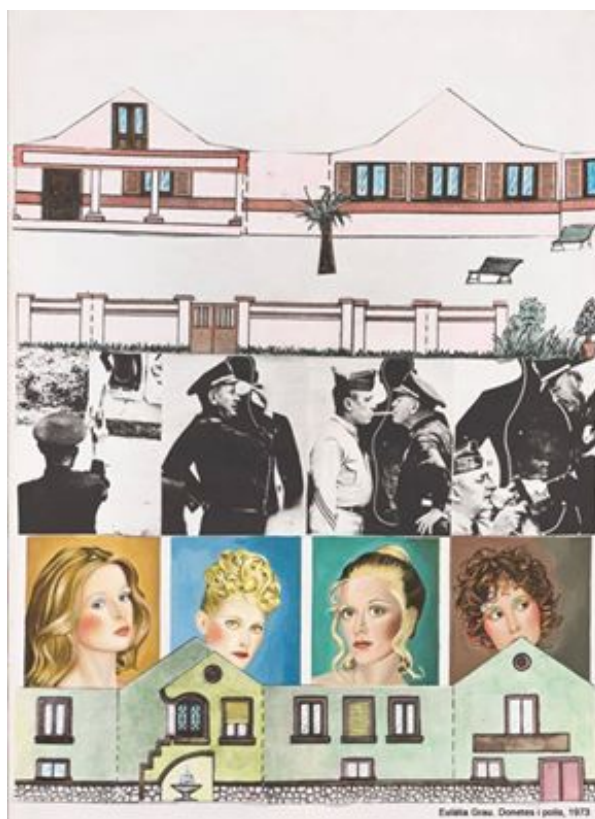
¹³⁶ Nash, Mary. *Dones en transició: resistència política a la legitimitat feminista, les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007. p. 17

¹³⁷ *Ibidem*, p. 19

excessivament espiritual per a la dona». ¹³⁸

De la mateixa manera que Capmany feia una crítica a l'intent incansable del règim franquista per conduir la dona cap a l'àmbit domèstic, el muntatge de l'obra *Donetes i polis* d'Eulàlia Grau (1973), creat també encara en el context de la dictadura, ens resulta revelador en l'al·lusió a aquesta divisió de l'espai que comporta la divisió sexual del treball. Aquesta obra, que també forma part de la sèrie *Etnografia* està dividida en quatre fileres que esdevenen repeticions d'imatges que, en la seva juxtaposició i a mode de contrast, ens evidencien els supòsits de la divisió dels espais. A la part superior de l'obra hi trobem la il·lustració de dues cases en color, que contrasten amb la grisor de les imatges d'uns policies extreïdes d'algun diari que Eulàlia Grau ha situat just a sota. La tensió entre l'espai privat i l'espai públic és accentuada amb les dues últimes fileres:

una successió de retrats de dones - o «donetes» com diu el títol- que fa referència, com apunta Vicente Aliaga, «a la visión codificada y cosmética que los medios de comunicación, la moda y la industria de los productos estéticos han construido de la feminidad» ¹³⁹. La clara diferència visual entre les imatges de les cases i de les dones – totes elles il·lustracions amb colors amb una marcada visió publicitària- i les imatges reals i en blanc i negre dels policies fa palesa, en el nostre parer, aquesta distinció entre l'espai privat que ocupa i ha d'aspirar la dona i l'espai públic on l'home exerceix el poder i el domini. Sense oblidar, com s'espera que la dona, malgrat quedar relegada a casa, segueixi els patrons construïts de la feminitat.



Eulàlia Grau, *Donetes i polis* (de la sèrie *Etnografia*, 1973).
Imatge extreta de: www.macba.cat

¹³⁸ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979 . p. 118

¹³⁹ Aliaga, Vicente. “Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: MUSAC, 2010. p. 61

Si per una banda, podem entendre la representació de la casa en l'obra d'Eulàlia Grau com una simbologia de la repressió que suposa la divisió sexual del treball, per altra, podem veure com l'artista ens evoca la casa com a símbol o representació d'uns mecanismes de poder que reflecteixen les injustícies socials. La casa, per tant, esdevindria per una banda, un espai on es fa palesa la discriminació de les dones i, per altra banda, la diferència de classes. Aquest interès per la relació entre dominadors i dominats serà una constant en l'obra d'Eulàlia Grau, des de la qual abordarà la problemàtica de les dones com un dels éssers dominats per excel·lència.

L'obra en format llibre *Vivendes...vivendes* (1977) que Grau va publicar ampliada a la Revista Arquitectura amb el títol *Mínimos y máximos* (1977) consisteix en una reportatge fotogràfic i converses amb propietaris i inquilins de diferents pisos de Barcelona. Un interès per l'arquitectura com a contenidor de traces de conducta privada i íntimes de les persones i, com a tal, reflexes de com els sistemes de poder ens empenyen a viure. Eulàlia Grau parteix de la crítica a l'Estat com a opressor i mantenidor d'una classe dominant i la divisió classista del treball que evoca a una radical diferència entre barris i habitatges de la classe treballadora i la burgesa. L'artista afirma:

La crisis de la vivienda es una manifestación de una crisis más profunda, es todo el sistema el que hace agua. Las ciudades se han convertido en monstruos que ya no sirven a ningún interés social, que son meros objetos de pillaje para los especuladores. (...) Si solo existen viviendas de clase, suprimamos las clases.¹⁴⁰

Aquesta referència a l'aparell de l'estat com a conductor, dominador i perpetuador dels rols de poder i submissió de classe i de gènere present en l'obra d'Eulàlia Grau és una crítica constant també en el pensament de Maria Aurèlia Capmany, que atribueix a l'Estat el fet d'estar «encaminat a perpetuar i reforçar una divisió dels rols específics de cada sexe, que en realitat no és més que l'expressió d'una divisió dels treballs necessaris

¹⁴⁰ Grau, Eulàlia. Text del projecte reproduït a: *Mai no he pinta àngels daurats*. Barcelona: MACBA, 2013.

per a la supervivència de la societat.»¹⁴¹ Uns treballs necessaris per a la societat dels que la dona s'encarrega, com sabem, dels menys valorats en la cadena productiva. A continuació veurem com les necessàries i feixugues feines domèstiques i de cures de la llar van ser visibilitzades per les artistes de l'època.

Però si la casa esdevé el lloc social de la dona per excel·lència, el mateix espai arquitectònic estarà també dividit en espais més o menys importants per a cada persona de la família. La cuina, tractat com a terreny exclusiu de la dona, se'ns mostra a l'obra *Sol i calor* (1973) d'Eulàlia Grau, on una silueta femenina apareix en una cuina a la que hi ha marcada la mesura de la separació entre dos mobles: 45 centímetres. La imatge de la cuina és acompanyada per una imatge d'una dona prenent el sol. El culte al cos, que inclou l'interès en les mesures que ha de tenir la silueta femenina per ser bella i que esdevé un requisit indispensable pel triomf social de la dona, aquí és associat a la vegada amb la feina a la llar que la dona, sempre bella, ha de realitzar. Hi podem trobar, per tant, una crítica tant als estereotips de bellesa femenina com a l'exclusió que parteix la dona a un lloc físic i social concret: la cuina, la casa i, per tant, les feines domèstiques.



Eulàlia Grau, *Sol i calor* (Sèrie *Etnografia*, 1973). Imatge extreta del llibre *Eulàlia Grau. Mai he pintat àngels daurats*

¹⁴¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 48

5.2 El treball domèstic: el despertar de l'opressió.

Quan l'any 1976 es van celebrar les *Jornades Catalanes de la Dona*, un grup de dones va realitzar una acció que representava la opressió més evident de les dones allà reunides, van fregar a mà el terra del paranimf de la Universitat de Barcelona, davant l'estupefacció de totes les assistents. En va deixar constància una de les fotografies que Pilar Aymerich va realitzar per donar testimoni d'aquestes jornades històriques, i on veiem les dones vestides amb uniforme de treballadores de la casa ajagudes a terra en un mercat esforç físic. Aquesta feina volia representar totes les feines assignades tradicionalment a les dones que, com diu Capmany, constaven al carnet d'identitat d'aquelles que no tenien una feina fora de casa amb la frase *sus labores* i que l'autora descriu com una «contracció que significa labores propias de su sexo»¹⁴²



Pilar Aymerich, Les Jornades Catalanes de la Dona (1976). Imatge extreta de:
www.pilaraymerich.com

¹⁴² Capmany, Maria Aurèlia (1966). *De profesión mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971, p. 112

Aquesta mostra d'una de les feines més dures de la casa, era l'evidència del rebuig i el cansament que les dones volien mostrar envers aquelles tasques que se'ls hi havia atribuït socialment com una condició de la seva biologia. El rebuig de l'obligació social de dur a terme les feines domèstiques va ser una de les majors reivindicacions del pensament feminista de l'època. Tres anys abans de les *Jornades*, on es va portar a debat aquesta fatiga i indignació que sentien les dones cap aquest fet, Eulàlia Grau abordava el tema amb l'obra *Aspiradora* (1973) realitzada en el marc de la sèrie *Etnografies*. En ella veiem com Eulàlia Grau fa una radiografia d'un dels fets més corrents en els pactes socials: el matrimoni. Podem veure com l'artista a través d'un joc irònic de juxtaposició a partir de la fotografia i la pintura, situa una nina que representa la figura d'una núvia tombada a terra i essent engolida per una aspiradora. L'aparell, símbol aquí de la dura feina de neteja de la casa, atrapa literalment la dona qui, ajaguda a terra, no sembla mostrar resistència. Aquesta obra va ser realitzada per Eulàlia Grau a l'edat de 27 anys i es va poder veure recentment a l'exposició anteriorment comentada *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* del MUSAC, en motiu de la qual va ser descrita així pel comissari de la mostra: «La artista parece sugerir que las promesas de amor del matrimonio esconden la realidad de las tareas domésticas»¹⁴³.

Tal i com acabem d'esmentar, aquestes feines domèstiques lligades a la situació de la dona casada van ser un dels temes protagonistes de les *Jornades*, on es va denunciar el duríssim i gens valorat treball domèstic i de cures que les dones realitzaven. Sobre aquest fet



Eulàlia Grau, *Aspiradora* (de la sèrie *Etnografia*, 1973).
Imatge extreta del llibre *Eulàlia Grau. Mai he pintat àngels daurats*

¹⁴³ Aliaga, Vicente. “Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: MUSAC, 2010. p.60

discriminatori, que suposava que la dona al casar-se quedava com a única encarregada de la neteja, alimentació i cura de les persones i espais de la casa, les dones de les *Jornades* en van trobar els seus orígens en «la institucionalització de la família monogàmica, que va subordinar la dona a l'autoritat del marit» i la va portar a una feina que va esdevenir un «servei privat al cap de família». Les assistents descriuen la família com un «prototipus de la petita empresa pre-capitalista, estàtica, amb una organització mínima i rutinària» i que, per tant, no entra dins de la productivitat del treball del capitalisme.¹⁴⁴ En aquest sentit, l'escena que ens presenta Eulàlia Grau encarna el moment en que una dona, al casar-se, passava a encarregar-se exclusivament del *servei privat* al marit, és a dir, del confort de la llar.



Esther Boix, *Dona que frega i els fills tancats* (1965).
Imatge extreta de: www.museureinasofia.es

fregant, mentre que a la part superior representa a una presó, amb una clara metàfora de la reclusió domèstica. Pensem que no és casual que Esther Boix – igual que van fer les performers de les *Jornades* mencionades anteriorment- triï justament la tasca de fregar el terra, una feixuga i humiliant feina que obligava a les dones a estar a terra en una

Com van evidenciar els comissaris de la mostra que hem citat anteriorment, durant la dècada dels seixanta algunes artistes i il·lustradores ja havien narrat en imatges l'opressió domèstica que moltes d'elles patien en la pròpia pell. Unes obres, però, que Eulàlia Grau ens confirma que ella no coneixia.¹⁴⁵ L'obra d'Esther Boix havia dirigit la mirada cap a la dona i el seu espai privat: sobretot cap a les dures tasques de les feines de casa que la porten a una reclusió que l'aliena de la societat. Ho podem veure, per exemple, en l'obra *Dona que frega i els fills tancats* (1965), un dibuix en el que a la part inferior ens mostra una dona

¹⁴⁴ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p.51

¹⁴⁵ Entrevista a Eulàlia Grau. Barcelona, 17 d'abril del 2018

incòmode i cansada postura i que, per la curta vida de la *fregona*, els anys seixanta aquesta era la manera més comuna de netejar el terra.

Però si bé Esther Boix mostrava aquesta tradicional tasca de les dones que consistia en netejar de genolls a terra, Eulàlia Grau evoca un canvi generacional que mostra com la nova societat de consum havia transformat també les feines domèstiques amb l'ús extens dels electrodomèstics. Uns nous aparells que proporcionaven facilitat i rapidesa i alliberaven a la dona d'un esforç excessiu. Uns electrodomèstics, però, que com ens mostra l'artista no han canviat la relació exclusiva d'aquestes tasques amb les dones. Ho veiem així a *Núvia rentaplats* (1973) que segueix el diàleg d'*Aspiradora* (1973), tot al·ludint al que podem interpretar com un casament entre una dona i un rentaplats, evidenciant la vida domèstica que espera a les dones casades. En la conversa que hem tingut amb Eulàlia Grau, en parlar de la situació de les dones en la dècada dels setanta, l'artista fa referència aquesta imatge: «el concepte de “princesa por un dia”, per exemple. Es casa amb vestit de boda i l'endemà a fregar plats...»¹⁴⁶

Tal i com explica Assumpta Bassas a la seva investigació sobre Eulàlia Grau i dues artistes conceptuals més, Sílvia Gubern i Àngels Ribé, l'obra d'Eulàlia Grau parla d'una manera natural d'allò que indigna a l'artista, de les injustícies del món que l'envolta.¹⁴⁷ I, en aquest context, veiem com l'artista ens evoca les desigualtats socials, el consum massiu del desenvolupament econòmic i el capitalisme, l'abús dels poders



Eulàlia Grau, *Núvia rentaplats* (sèrie *Etnografia*, 1973). Imatge extreta de: www.macba.cat

¹⁴⁶ Entrevista a Eulàlia Grau, Barcelona, 17 d'abril del 2018.

¹⁴⁷ Bassas, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* [En línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. p. 340 [Consulta: 2 febrer 2018]. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101320>

fàctics i, el que veiem amb aquesta obra, el paper relegat de la dona a la societat que culminarà amb l'obra més coneguda de l'artista: *Discriminació de la dona* (1977). Coneguda com l'obra feminista per excel·lència d'Eulàlia Grau, aquesta sèrie de fotografies apropiades de la premsa fan referència a la discriminació que pateixen les dones en els diferents àmbits de la societat. Una de les imatges més significatives de la pressió en l'àmbit domèstic resulta el detall d'una dona davant d'una taula bruta, fumant i amb posat esgotat. Aquest malestar que mostra la dona, en el context d'una taula bruta del que sembla una cuina, mostra, en el nostre parer, aquest estat de descontentament que les dones començaven a sentir envers les seves funcions limitades, i que no deixaven espai per a la realització personal. És el *malestar sense nom* al que Betty Friedan definia a *The Feminine Mystique* (1963) que hem comentat anteriorment.



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la dona* (1977). Fotografia de l'autora

Com hem vist, el casament significa per Eulàlia Grau, per Maria Aurèlia Capmany i pel debat generat en el sí de les *Jornades Catalanes de la Dona* l'inici de l'opressió de les dones, perquè és a partir d'ell que comença la vida dedicada a les feines domèstiques i la criança dels fills. La maternitat, en aquest sentit, esdevindrà un tema important en el debat feminista. Tal i com diuen a les *Jornades*, els fills se sumen a les feines domèstiques esdevenint una sobrecàrrega que porta a la dona a la saturació de feina i, en la majoria de casos, a abandonar la feina fora de casa. Dins d'aquesta crítica sorgirà la demanda d'unes guarderies per alliberar a les dones de les cures dels fills més petits. Així ho manifestaven a la primera ponència del bloc Dona i Família:

Però quan es té fills, què passa? La situació esdevé una altra vegada problemàtica, per molt bona voluntat que posi la dona a solucionar-ho resulta una sobrecàrrega (casa, fills, treball) esgotadora; per altra banda falten guarderies, les que hi ha no reben subvenció i resulten cares...¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 117

Trobem una altra imatge que Eulàlia Grau s'ha apropiat d'algun mitjà per la realització de *Discriminació de la dona* (1977) que es pot llegir en clau de denúncia a la dedicació exclusiva de la dona cap als fills. Una dona arriba a casa carregada després de fer la compra i a casa hi ha els fills, que semblen fer deures per l'escola. La imatge és situada juntament amb d'altres on s'hi pot veure dones treballant i on l'artista ens mostra la precarietat de la dona en el món laboral,



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la dona* (1977). Fotografia de l'autora

reduïda a obrera, cuidadora o prostituta. En aquesta relació entre les feines fora de casa i el treball de cura i educació dels fills, s'hi fa palesa la crítica de la precarietat laboral en tots els àmbits, a fora i dins de casa i la doble jornada laboral que això suposa. Justament aquesta imatge que ara comentàvem és una de les dues escollides per Maria Aurèlia Capmany quan se li encarrega el text per l'exposició d'Eulàlia Grau de l'obra *Discriminació de la Dona* (1977) i que comentarem més endavant.

A les *Jornades* les dones es queixaven pel fet que es veien obligades a renunciar a la feina per cuidar els fills i, com hem dit, aquesta queixa es va articular al voltant de la demanda de guarderies públiques. Un fet que es va traslladar al carrer a les manifestacions que Pilar Aymerich va poder captar, i de la que ens en queda una fotografia on tres nens llueixen pancartes amb la demanda: «Volem guarderies gratuïtes per a tothom».



Pilar Aymerich, 1976. Imatge extreta de: www.pilaraymerich.com

Si per una banda es feia evident la denúncia al fet de que les dones es veiessin obligades a encarregar-se de les feines domèstiques, per altra banda, es pot detectar en les *Jornades* un interès en la valorització social d'aquestes feines retornant-los el valor real que tenen per la societat. En aquest sentit, ens ha resultat significatiu el debat que

obren les dones de *L'Associació de Mestresses de Casa del Bon Pastor* que es mostren contràries a una proposta que s'estava estenent entre algunes feministes que demanaven un salari per a la mestressa de casa. Aquesta voluntat naixia de la idea de que les feines de casa eren treballs productius per a la societat i que, com a tal, calia que fossin pagats. En contra d'aquesta demanda, les dones d'aquesta associació consideren que aquesta retribució suposaria una altra manera de tenir-les relegades a casa i de continuar sent «l'esclava del marit, tancada entre quatre parets de la llar, ignorant, estranya al món en què viu, conservadora i, per tant, instrument fàcil de la ideologia dominant».¹⁴⁹ Per tant, per les dones d'aquesta associació, aquesta proposta serviria per impedir que la dona superés aquesta situació i que «s'integrés en la vida social i política a través de la realització d'un autèntic treball productiu dins la societat i en posició d'igualtat amb l'home».¹⁵⁰

5.3 La feina assalariada: llibertat i doble jornada

Tal i com hem comentat anteriorment, la forta onada migratòria, la devaluació del treball domèstic a la ciutat, així com l'increment de la cotització monetària dels béns, va obligar a moltes dones a buscar mitjans de subsistència fora de casa. Aquest fet començava a tensar una divisió sexual molt arrelada i també creava una nova realitat: la doble jornada laboral, pel fet de que les dones continuaven assumint elles soles les feines domèstiques. Capmany denuncia que hi hagi reticència social a que les dones exerceixin el treball retribuït i afirma que la dona «sempre ha treballat» i de manera irònica constata que «no se li posava cap problema en que anés a fer la bugada al riu».¹⁵¹

¹⁴⁹ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p.146

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 226

Com apunta la mateixa autora, tot i introduir-se en el mercat laboral, les dones ho feien amb unes condicions de retribució molt desigual respecte als homes i amb unes feines que, d'una manera o altra, eren similars al treball inherent de la dona en la tradició patriarcal: les cures. Una d'aquestes feines més valorades, era la de secretària,



Cartell de l'exposició. Fotografia de l'autora

que ens mostra Eulàlia Grau una de les imatges de *Discriminació de Dona* (1977). Aquesta se'ns mostra asseguda i d'esquena treballant, mentre un home al seu costat se'ns mostra de peu, de cara i amb actitud vacil·lant. És justament aquesta imatge una de les dues que Maria Aurèlia Capmany va triar per descriure al text que va fer per la presentació de l'exposició de l'obra el 1979 a la Galeria Ciento i que, com podem veure al cartell de l'exposició, va comptar amb la participació de la mateixa

historiadora a la inauguració.

El text sobre l'exposició el va titular *Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges* i l'hem pogut consultar a l'arxiu del MACBA. Fent referència a la imatge Capmany diu:

Un home us mira de front, vestit de negre, encorbatat, amb l'uniforme de l'eficàcia i el domini. Els braços plegats, la mirada al buit, dicta i ordena. D'esquena, l'eficaç secretària fa corretja de transmissió de les ordres del cap tot poderós.¹⁵²

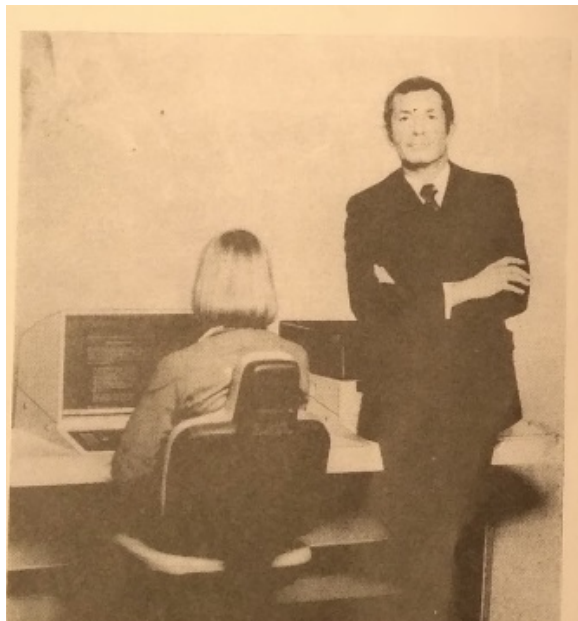
I tot seguit, demana al lector que tregui la seva pròpia conclusió i que mediti «sobre l'ofici d'ésser subaltern, permanentment ocupat, mai decisiu que determina la dona».¹⁵³

La feina a la que fa referència Eulàlia Grau, la de secretària, és una de les feines

¹⁵² Capmany, Maria Aurèlia. "Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges". Text per l'exposició d'Eulàlia Grau: *Discriminació de la Dona*. Barcelona: Galeria Ciento, del 17 de desembre del 1979 al 5 de gener del 1980. Consultat a l'arxiu del MACBA.

¹⁵³ Ibidem.

que van començar a abastar plenament les dones en el món capitalista: el secretariat, que suposava un suport a les tasques administratives i totes les cures i atencions que necessitessin les persones amb responsabilitats de les empreses, majoritàriament homes. L'any 1970 la fotògrafa catalana Colita havia disparat la famosa fotografia *Jorge Herralde "con sus secretarias" Coral Majó y Anna Bohigas* al despatx de l'editorial Anagrama, on es veuen dues de les seves secretàries treballant des de terra, ensenyant les calces en un joc que mostra una postura denigrant i de submissió cap a l'home, l'editor, que s'ho mira des de l'escriptori. Si bé la intenció de Colita era lluny de la denúncia, si que reflecteix la cosificació de la dona també en l'esfera laboral, i concretament, en el paper de secretària, mostrant-nos quin és el paper que s'espera de la dona quan s'incorpora en l'àmbit laboral.



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la Dona* (1977). Fotografia de l'autora

El mateix passava amb les hostesses d'avió, una feina que exercien exclusivament les dones perquè, com apuntàvem abans en paraules de Capmany, s'aproximava a una de les feines tradicionalment assignades a elles: servir. Eulàlia Grau a l'obra *Interior d'un avió* (1973) de la sèrie *Etnografia* i que hem tingut la oportunitat de veure a la reserva d'obres del MACBA, proposa un joc de contraposicions entre un grup d'hostesses d'avió i un pres, dues imatges antagòniques provinents de la premsa. L'artista, al situar en el mateix espai i al centre de la imatge els tres personatges, mostra,

en el nostre parer, un paral·lelisme entre la falta de llibertats que encarnen les hostesses - immerses en la societat capitalista i de consum - i el pres. La postura de les hostesses resulta també reveladora: amb una bellesa requerida per aquest lloc de treball i servint un bon banquet – menjar que l'artista fa protagonista donant-li color amb la intervenció de pintura – accentuant, per una banda, l'actitud servicial de les dones, i per l'altra, les desigualtats socials.



Eulàlia Grau, *Interior d'un avió* (sèrie *Etnografia*, 1973). Imatge extreta de: www.macba.cat

Maria Aurèlia Capmany, al tractar la incorporació de la dona en el món professional, en qüestionava la incompatibilitat que suposava el continuar portant les feines domèstiques:

La realitat és que la dona es troba dividida entre les seves funcions casolanes i el seu treball fora de casa i aquesta realitat no és un problema personal, de la mateixa manera que un digne salari mínim no és un problema personal.¹⁵⁴

Trobem rellevant aquesta afirmació de Capmany que considera l'opressió de la dona com un problema col·lectiu perquè respon a les influències que comentàvem

¹⁵⁴ Capmany, Maria Aurèlia. *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 234

anteriorment entre el pensament feminista català i l'americà que tenia per lema «the personal is political». Les activistes, pensadores i artistes, com estem veient, compartien la necessitat de posar sobre la taula preocupacions que fins ara s'havien considerat personals o quotidianes, per fer-les públiques i, així, polititzar-les. La discriminació de les dones en l'esfera laboral, s'havia de resoldre des de la política i calien, per tant, accions a l'esfera pública.

Anteriorment hem comentat dues imatges que provenien d'un muntatge de *Discriminació de la dona* al que ara ens aturarem. Al costat de la imatge de la dona tornant de comprar i la de la secretària que descrivia Capmany al text de l'exposició de l'artista, hi trobem altres imatges que fan referència a possibles activitats laborals de la dona que mostren com la discriminació social cap a ella es fa visible també en els tipus de treball i explotació que pateix.¹⁵⁵ Per una banda, Eulàlia Grau ens mostra una imatge d'una fàbrica amb multitud de treballadors filant, i per l'altra, un grup de dones fregant. La fàbrica i les feines de neteja també seran una de les feines pròpies de la dona que, com apuntava Capmany, malgrat formar part del sistema de treball remunerat, la falta



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la dona* (1977). Fotografia de l'autora

¹⁵⁵ La crítica a la falta d'un treball digne per les dones va esdevenir també protagonista en el sí del moviment feminista anglès i va ser tractat per les artistes britàniques, com el col·lectiu de fotògrafes Hackney Flashers. Aquest va realitzar el projecte *Women and Work* (1975) que mostrava, com Eulàlia Grau, situacions diverses de la dona en l'àmbit laboral. En el catàleg de la primera exposició del projecte Terry McCarthy va definir així el que les artistes havien mostrat sobre la vida de les dones: «the conditions they are made to work in, the sort of boring jobs they are often forced to accept, the lack of career and promotion opportunities and the inferior wages they are paid» (text de l'exposició *75 Years of Brotherhood: 1900-1975*, Trades Union Exhibition, Hackney Town Hall, 1975, a *Hackney Flashers Web* [En línia] [Consulta: 10 de juny de 2018]).

d'educació i coneixement del propi sistema, la farà ser considerada «una intrusa». Això desembocarà a «l'acceptació de les desigualtats de condicions de retribució sense la més mínima protesta»¹⁵⁶

En la conversa que hem tingut amb Eulàlia Grau ens mostra la preocupació que tenia cap a la situació laboral de les dones: «...n'hi havia que es casaven i n'hi havia que no. I de les dones, la majoria tenien els treballs de dones: oficina, modistes i professores. (...) La majoria feien coses així, i sempre molt lligades a la família, seguint aquests paràmetres i sense plantejar-se res. Una societat molt avorrida»¹⁵⁷

Si per una banda, les dones obreres esdevenien mà d'obra barata per la producció, les poques que aconseguien feines qualificades i tradicionalment d'homes, patien la discriminació i el paternalisme, tal i com explica Mary Nash fent referència a les dificultats que va patir l'advocada Magda Oranich als anys setanta.¹⁵⁸ Davant d'aquest fet, i accentuant les dificultats que les dones es troben per a desenvolupar, per exemple, una carrera científica, Capmany es pregunta: «la nostra societat faltada de tècnics, especialistes, de pedagogs, d'investigadors ¿es pot permetre el luxe d'inutilitzar la meitat dels éssers humans?»¹⁵⁹

Capmany en la seva limitada¹⁶⁰ però interessant enquesta que proposa al llibre *La dona a Catalunya* l'any 1966, pregunta a les enquestades què significa per elles el treball, entenent-se aquest com el treball remunerat fora de casa. Maria Aurèlia Capmany, qui durant el llibre ja ha anat entreveient els diferents pensaments entre les dones més joves i les més grans, va confirmant tots els supòsits en les respostes de les entrevistades. La conclusió que n'extreu l'autora és que per totes les dones, de diferents edats i classe social, el treball suposa una projecció fora del nucli familiar i per la majoria és sinònim d'independència i autodeterminació. A més a més, per aquelles de la franja d'edat més jove (de 20 a 25 anys) i universitàries va lligat a una consciència de responsabilitat social.¹⁶¹ En definitiva, ja siguin obreres o de classe mitja o alta, joves o més grans, les dones de finals dels anys seixanta (laboralment actives o no) veien la

¹⁵⁶ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p.231

¹⁵⁷ Entrevista a Eulàlia Grau. Barcelona. 17 d'abril del 2018

¹⁵⁸ Nash, Mary. *Dones en transició: resistència política a la legitimitat feminista, les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007. p. 49

¹⁵⁹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 120

¹⁶⁰ La mateixa Capmany afirma que l'enquesta agafa un segment petit de la població i que es centra només en Barcelona.

¹⁶¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 158

feina fora de casa com a positiva i com una possibilitat de participar en l'àmbit públic. Fet que porta a Capmany a concloure: «Siguin quines siguin les dures condicions del “doble treball”, no són pitjors que les de l'únic treball de la llar, sense cap mena de comoditat, sense cap possibilitat de modificació que la converteix en una insuportable gàbia».¹⁶²

Un altre tema rellevant que posa sobre la taula Capmany, és que les dones s'han incorporat en el mercat laboral sense possibilitat de competència amb l'home, al haver ocupat els llocs de treball que aquests havien abandonat com el de professors o certes produccions industrials.¹⁶³ Així doncs, aquestes feines seran altre cop exclusives de les dones, i com a tal, mal retribuïdes. A més a més, com apunta l'autora, la majoria de dones ho faran per facilitat, perquè el lloc de treball està buit i de manera provisional fins que es casin.¹⁶⁴ Seguint aquest propòsit, l'educació superior en moltes d'elles no anirà lligada amb la vocació professional posterior i quedarà reduïda a mer record un cop es casin, tal i com Capmany diu en aquestes dures paraules:

És una cosa que et fa posar la pell de gallina sentir parlar a una especialista en *souflés* dels seus anys d'Universitat. En aquesta deliberada persistència en el moment de la vida en que tot era possible hi ha el signe de la seva frustració. L'angoixa d'un ésser humà que no aconseguirà mai la maduresa com a persona.¹⁶⁵

¹⁶² Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 129

¹⁶³ *Ibidem*, p. 121

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 122

6. COSSOS DE DONES: DE LA IMATGE A LA PARAULA

Tal i com apunta Maria-Milagros Rivera, «la separación entre palabra y cuerpo - entendiendo la palabra como obra del padre, el cuerpo, de la madre - es inherente al orden patriarcal».¹⁶⁶ És justament en aquesta associació dona–corporalitat que, tal i com apunten les autores del llibre *La piel que habla*, la tradició cultural patriarcal a la que formem part ha fomentat gran part de la opressió cap a les dones i la seva expulsió de determinats àmbits de la vida social.¹⁶⁷ Aquesta relació es fonamentaria en l'associació binària del pensament occidental que situa a les dones com a naturalesa i passió, mentre que els homes se'ls hi atribueix l'esperit i la raó, el que Maria Aurèlia Capmany ja definia com «la dona és la supremacia de l'instint, l'home el domini de la raó.»¹⁶⁸

Segons les teories de la diferència sexual, el fet de néixer en un cos sexual empeny a viure i veure el món d'una determinada manera. En aquest context, els cossos femenins, segons Milagros, no són dotats de llenguatge i de subjectivitat per la necessitat de perpetuació del patriarcat i perquè les dones acceptin la subordinació social en el marc d'una família fundada en el contracte sexual. Un fet que «explicaria la histeria, la tendencia femenina a convertir el cuerpo en texto, a falta de otro lenguaje con que decirnos».¹⁶⁹ Una mancança de llenguatge i de possibilitat de definir el món que Maria Aurèlia Capmany diferenciava de l'home, que és qui té la paraula: «l'home té el nom de les coses, té la paraula. La dona, com certes tribus negres la defineixen: 'és la raça que no té paraula'».¹⁷⁰

En aquest apartat volem aproximar-nos al cos femení des de diferents angles per indagar en les aportacions que hi va haver per part de les dones durant els anys setanta des de l'àmbit de les pràctiques artístiques i del pensament feminista català en el fet de repensar el propi cos. Com veurem, el cos va ser present en l'obra de les artistes a partir de mirades diverses: com a crítica a la imatge establerta de la feminitat o de construcció d'uns estereotips del cos femení, o bé com a constructor d'una nova subjectivitat. Ens preguntarem, en aquest context, quins eren els debats generats en el si del moviment feminista sobre la relació entre dona i cos i si es poden trobar punts en comú amb

¹⁶⁶ Rivera, Maria-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*: Barcelona: Icaria, 1994. p. 12

¹⁶⁷ Azpeitia, M (eds) et al. *Piel que habla. Viajes a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria, 2001 p. 8

¹⁶⁸ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p.125

¹⁶⁹ Rivera, Maria-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*: Barcelona: Icaria, 1994. p.14

¹⁷⁰ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p.12

aquestes pràctiques. Per fer-ho, hem dividit l'apartat en tres capítols, a partir de les narratives que hem considerat que es podien aproximar entre el feminisme i els relats de les artistes i ens proposem veure quines de les preocupacions o propostes de debat (erotisme, sexualitat, maternitat, potència del propi cos) van tenir més força o presència en el pensament o en les pràctiques artístiques i de quina manera es van relacionar.

6.1 La imatge de la dona: *Pseudopudor i erotisme*

El 1970 la teòrica feminista australiana Germaine Greer reflexionava sobre el fet de que els humans siguin els únics animals que separin l'acte sexual de la reproducció, al tenir-ne predisposició fora del període i l'instint reproductiu.¹⁷¹ Greer constata com aquesta vivència diferenciada d'una i altra necessitat, esdevenien en el cas de la dona una experiència dialogant en el que una esdevé indispensable per conèixer l'altra: «Las niñas sólo adquieren conocimiento sobre el placer del sexo como consecuencia de sus descubrimientos sobre su propia función reproductora, como algo meramente incidental».¹⁷²

Aquesta desconexió cap al propi cos i cap a la potencialitat sexual d'aquest, en el cas de la dona anava acompanyada, tal i com protestaven a les *Jornades Catalanes de la Dona*, del rol de la dona com a subjecte passiu i encara més com a objecte de consum. Tot això, segons apuntaven, en el marc d'un context capitalista on la societat burgesa havia fet de la sexualitat i del plaer sexual un mitjà de consum. Tal i com hem anat anunciant, i com veiem aquí una altra vegada, la dona es presenta pel feminisme d'aquesta època com una víctima en totes les esferes de la societat capitalista i de consum que ha anat introduint-se en l'Espanya tardo franquista.

En l'obertura de nous temes al voltant de la condició de les dones, com a continuació veurem, hem detectat com les artistes van abordar amb especial interès la mirada cap a la dona, en el sentit de posar sobre la taula la pròpia imatge femenina, però també com a observadores de la mirada masculina envers ella. En aquest breu apartat abordem els plantejaments de les artistes cap a la mirada social cap a la dona, des de la construcció patriarcal de la idea i el caràcter de la feminitat a les imposicions i el control del coneixement del propi cos.

¹⁷¹ Greer, Germaine (1970). *La mujer eunuco*. Barcelona: Kairós, 2000. p. 65

¹⁷² *Ibidem*, p. 65

Pel que fa els discursos generats durant les *Jornades Catalanes de la Dona* al voltant de la imatge promoguda de la feminitat, en destaquem en primer lloc la freqüència d'aportacions al voltant del caràcter d'abnegació en tots els àmbits de la vida, especialment el sexual. En aquest sentit, les assistents a les *Jornades* troben especialment rellevant el paper de la família en la transmissió d'aquesta idea de feminitat imposada pel poder - que ja hem tractat al primer capítol - sobretot pel que fa a la transmissió del comportament sexual de la dona. Les ponents constaten com és la família la que inculca a la filla el valor de la virginitat i la importància de preservar-la a través de la idea de vergonya que patiria tota la família si ella la perdés, i així li ensenya que la seva sexualitat anirà regida a l'home i a la concepció de fills però mai a les seves necessitats afectives.¹⁷³ Aquest és, segons afirmen les feministes, l'aprenentatge d'abnegació sota el qual aprendrà que «la dona ha de reprimir i sacrificar la seva felicitat per la dels altres».¹⁷⁴

El vincle entre la construcció de la feminitat i la relació amb la pròpia família la trobem d'una manera clara a l'obra ja tractada anteriorment *Standard* (1976) de Fina Miralles. Tal i com hem pogut veure en les fotografies de l'obra i llegit en diferents descripcions, en l'acció, la pròpia artista observa, immobilitzada en una cadira de rodes, unes imatges de vídeo entre les que s'hi troba una mare vestint a la seva filla. Ens sembla com si l'artista simulés veure, impotent, la seva pròpia construcció com a dona, i situa la mare com a còmplice de la transmissió d'aquest patró dissenyat culturalment i que la mare també ha heretat de la seva mare.

Com avançàvem prèviament, la noció de la virginitat de les dones serà cabdal en la construcció d'aquesta feminitat i en la minsa educació sexual de la dona per part de la família, que es basarà només en l'interès i temor a la pèrdua d'aquesta. Maria Aurèlia Capmany indaga en l'inici d'aquesta obsessió per la virginitat de les dones i el troba en la «consciència de frustració» de l'home per no poder crear vida. La historiadora repassa l'intent de l'home per crear imatges dels homes engendrant en la mitologia grega i en la Bíblia, per arribar a la conclusió que com que l'home admirava i envejava el poder de la dona per crear vida, i, per altra banda, volia perpetuar el seu nom, ha hagut de crear una defensa a partir del control de la gestació de les dones promovent la

¹⁷³ *Jornades catalanes de la dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p.159

¹⁷⁴ *Ibidem*.

seva virginitat. Així, Capmany afirma que, en definitiva «les normes que constitueixen l'estructura del patriarcat són bàsicament unes normes de defensa.»¹⁷⁵ Una idea que la trobem actualment també en teòrics com José Miguel Cortés a propòsit de la les nocions de masculinitat i feminitat, quan afirma que la identitat masculina s'aconsegueix a través «de un proceso incesante de protección frente a las amenazas que le acechan». Unes amenaces que venen des de les alteritats: la feminitat i la homosexualitat.¹⁷⁶

Però si bé aquesta preservació de la virginitat femenina – ben allunyada de la llibertat masculina abans del matrimoni – és rebuda en primera instància per la veu dels pares, prové, segons es va dir a les *Jornades*, de la política sexual de l'Estat. I és que, tal i com apunten en els debats feministes, l'època i el territori acaben determinant condicions concretes per a tota activitat sexual.¹⁷⁷ En el cas de l'Estat Espanyol, hi detecten una política sexual burgesa que «amb els seus tabús i la seva moral contribueix a produir una cultura sexual repressiva»¹⁷⁸. Aquesta està marcada, segons el debat, per tres factors ideològics. Per una banda, la tradició Judeo-Cristiana que restringeix la sexualitat a la procreació dels fills sempre dins el matrimoni, i tot acte sexual fora d'aquest objectiu és considera pecat. Per altra banda, també recau en la ideologia liberal que limita qualsevol problema a una elecció individual i que limita els problemes sexuals a quelcom personal, limitant la sexualitat feliç a un privilegi d'una minoria. I per últim, a la ideologia feixista vinculada a l'inconscient d'un individu insatisfet i reprimat.¹⁷⁹ Una ideologia que porta a la imatge del que Bassas detectarà en l'obra *Matances* (1973) de Fina Miralles, creada durant la dictadura, en la que l'artista evoca, a partir d'aquestes imatges dels mitjans, les representacions públiques de la imatge de les dones durant el règim a partir de la seva participació en rituals a l'escola, al servei social obligatori o a l'església i que eren construïdes per reproduir la transmissió dels valors ideològics.¹⁸⁰ A més a més, com apunta l'autora, eren representades amb

¹⁷⁵ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 30

¹⁷⁶ Cortés, José Miguel. "Buceando en la identidad y el deseo." *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004, p. 181

¹⁷⁷ *Jornades catalanes de la dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 324

¹⁷⁸ *Ibidem*. p. 152

¹⁷⁹ *Jornades catalanes de la dona* (1976).. Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 327

¹⁸⁰ Bassas, Assumpta. "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canada: Demeter Press, 2011, P. 174

uniformes, com a metàfora del servei de la llar, al marit, als fills...¹⁸¹

La família suposaria, de fet, la pèrdua total del domini del cos. A les *Jornades* les feministes evidenciaran com un cop iniciat el matrimoni, i per tant, perduda la virginitat, les dones es converteixen en mare i en aquest nou rol queden allunyades altre cop de la idea de sexualitat lliure, tot depositant el seu cos a l'autoritat del marit: «La dona mare ho és tot i així es neutralitza la sexualitat de la dona fora de la seva funció reproductora».¹⁸²

La crítica a l'església tindrà un lloc important, com a promotora del «desdoblament moral»¹⁸³ consistent en el bé i el mal, que esdevé segons les feministes de les *Jornades* una «moral de doble faç» al no acceptar la necessitat sexual separada de la reproducció, malgrat la seva evident existència. Això porta a la creació de càstigs que, per altra banda, ajuda en la frustració sexual al generar el complex de culpabilitat en homes i dones davant, per exemple, de la masturbació.

Les nenes viuran per tant aquest procés de coneixement del propi cos d'una manera més dolorosa ja que, com afirmen, el fet d'«assumir el seu destí sexual implica la identificació amb aquest model inferior que és la mare i la feminitat en la nostra societat, i el seu únic consol és arribar a tenir un fill baró, ja que ella no ho va poder ésser»¹⁸⁴. Aquesta última afirmació ens resulta especialment rellevant perquè coincideix amb el pensament de Maria Aurèlia Capmany al voltant de Freud sobre l'enveja femenina de l'home, que Capmany resol allunyant-se de l'enveja genital per evidenciar una enveja cap als beneficis socials que comporta haver nascut home.¹⁸⁵ Un interès al voltant de la idea de complex d'Edip que a les *Jornades* en remarcaran la final identificació del nen amb el pare per superar la rivalitat per la mare, una identificació que perpetuarà els rols de un i altre sexe.

Pel que fa l'obra *Standard* (1976) de Fina Miralles que comentàvem anteriorment, Assumpta Bassas en detecta la relació amb el cos femení i diu: «L'acte de vestir la nena

¹⁸¹ as, Assumpta. "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canada: Demeter Press, 2011, p. 177

¹⁸² *Jornades catalanes de la dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 338

¹⁸³ Ibidem. p. 339

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p.130

esdevé pròpiament un acte de construcció del seu cos segons estàndards culturals». ¹⁸⁶
 Aquesta idea de la construcció no només del comportament, sinó d'un model de cos i de bellesa determinada per les dones enllaça amb el que a les *Jornades* afegien a la importància del control i l'abnegació que comentàvem anteriorment: la necessitat de bellesa del cos i de disposició per seduir i després satisfer l'home al que donaran fills. Una dicotomia: abnegació per una banda i objecte sexual per l'altra, que les feministes van anomenar a les *Jornades* com una barreja de «pseudopudor i erotisme», amb el que hem titulat aquest apartat.

6.2 La dona robot. Mitjans de comunicació i pseudoalliberació

Durant els anys setanta, encara amb una forta tradició franquista arrelada de la imatge de la dona abnegada, passiva i amb l'objectiu de casar-se i donar fills que hem vist anteriorment, s'hi sumava una nova imatge que la societat de consum promovia i que veia en la dona el seu millor reclam. Els estàndards de bellesa que imperaven en una societat cada vegada més evocada als mitjans de comunicació van esdevenir preocupació per Eulàlia



Eulàlia Grau, *Misses i gàngsters* (sèrie *Etnografia*, 1973).
 Imatge extreta de: www.macba.cat

Grau a través, per exemple, d'un dels màxims exponents dels estereotips de la bellesa femenina: els concursos de Misses. Aquests perpetuaven la idea de bellesa femenina que les dones havien de seguir, i de la que Eulàlia Grau ens diu: «Les dones estaven molt atontades, molt cegues, no feien crítica. Es veien evocades a aquella situació i ho acceptaven. Acceptaven anar a la perruqueria, anar ben vestides, tot ben cursi, un món molt petit...» ¹⁸⁷

¹⁸⁶ Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere." *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001. p. 100

¹⁸⁷ Entrevista a Eulàlia Grau, Barcelona, 17 d'abril de 2018

Eulàlia Grau tria justament un d'aquests esdeveniments populars en l'època per fer una crítica cap a la imatge de la dona estereotipada que titula *Misses i Gàngsters* (1973). Sense saber-ho¹⁸⁸, l'artista es suma a la mateixa indignació que va protagonitzar el Moviment d'Alliberació de la Dona d'Estats Units el setembre del 1968 a partir del que seria una de les primeres accions conegudes del moviment de la segona onada feminista. Un grup de dones van fer una marxa en contra de la celebració del concurs Miss Amèrica com a protesta pel model de feminitat que aquest concurs promovia i per reivindicar la llibertat i diversitat de cossos. Com ens mostren les fotografies de l'acte, d'entre les pancartes s'hi podien llegir frases com "All women are beautiful" o "Can make-up cover the wounds of our oppression?". Les dones, que van entrar a l'espai on es realitzava la desfilada televisada amb pancartes, van crear també un contenidor anomenat "Freedom trash can", on hi van llençar objectes que simbolitzaven aquest ideal de bellesa imposat, com ara cosmètics, sabates de taló o sostenidors...¹⁸⁹

Germaine Greer, escriptora australiana i referent clau per la segona onada feminista en el context internacional, indaga en el seu cèlebre llibre *The Female Eunuch* (1970) sobre la idea construïda de bellesa femenina, que tot i que, en el seu parer, es diferencia segons la classe social (la dona treballadora ha de ser curvilínia, mentre que la de classe mitja ha de ser prima), hi ha un comú denominador: «se les exige que moldeen su cuerpo para satisfacer las miradas de los otros».¹⁹⁰ Aquesta idea de bellesa imposada, segons Greer, està directament relacionada amb el caràcter sexual de les dones, ja que aquestes han de ser atractives com a objecte de consum, especialment pel seu marit, el més exigent «dels compradors», que li reclama una aproximació a la imatge acceptada com a condició per «continuar deseándola y enorgulleciéndose de ella»¹⁹¹. Per altra banda, però, la seva imatge ha de mostrar també el seu caràcter abnegat, tal i com hem comentat en l'apartat anterior. Aquest últim, Greer el relaciona amb la sexualitat amb el control del pel, associat a l'animal, a la bestialitat i per tant, al sexe violent. Això porta a que l'home el mantingui, mentre que la dona el controla, igual que controla tot el que té

¹⁸⁸ A l'entrevista a Eulàlia Grau, (Barcelona, 17 d'abril del 2018) l'artista ens explica que aquesta època no coneixia el moviment feminista americà.

¹⁸⁹ C. Burrell, Barbara. *Women and Political participation*, Santa Barbara, California: ABC CLIO, 2014.p. 32

¹⁹⁰ Greer, Germaine (1970). *La mujer eunuco*. Barcelona: Kairós, 2000. p. 52

¹⁹¹ *Ibidem*.

a veure amb el sexe.¹⁹²

La imatge femenina de l'obra que esmentàvem, que pertany a la sèrie *Etnografia*, es contraposa, tal i com indica el títol, a la imatge d'uns criminals, els gàngsters. Entenem així que l'artista estableix un diàleg entre la imatge de la dona, passiva i bella, i la de l'home, actiu i posseïdor del poder i la violència i que respon també a la idea d'un estereotip masculí.

Bassas troba en l'obra *Standard* (1976) aquesta denúncia al cos de la dona com a objecte de plaer i consum per la mirada masculina promoguda als mitjans de comunicació¹⁹³; i és que Miralles situa al costat de la imatge de la dona que vesteix la filla imatges de dones provinents dels mitjans. D'altra banda, Bassas detecta també el paral·lelisme entre les «activitats rutinàries i aparentment innocents» com seria l'acte d'una mare de vestir la seva filla cada matí, i la repressió i manipulació pública de les dones.¹⁹⁴ En aquest sentit, a banda de la manipulació present en l'escola i la família de la construcció d'una feminitat, també els mitjans de comunicació tindran un paper molt important en la transmissió d'una ideal concret d'aquesta feminitat i dels estereotips i cosificació de les dones.

Un dels temes que s'ha tractat més extensament sobre l'obra d'Eulàlia Grau, és la seva relació amb els mitjans de comunicació, dels que l'artista n'extreu retalls que li serveixen per crear diàlegs visuals de temes que li preocupen de la societat del moment. Com sabem, un d'aquests temes és la situació degradada que viu la dona dins la societat i, a través del tractament a partir d'imatges dels mitjans, la seva obra esdevé una crítica a com aquests mitjans ajuden a perpetuar una imatge de la dona que resulta contrària a la llibertat sexual, a la realització personal i a la diversitat de cossos, a partir com, diu Grandas, «d'un mosaic de situacions reals aparentment inconnexes, que tanmateix coexisteixen irracionalment en el nostre sistema socioeconòmic i cultural.»¹⁹⁵

La utilització d'imatges extretes d'altres mitjans és un dels pocs aspectes processuals que comparteixen les tres artistes que aquí tractem. En el cas d'Eulàlia Grau agafa retalls d'imatges que descontextualitzades creen diàlegs sobre temes de la societat

¹⁹² Greer, Germaine (1970). *La mujer eunuco*. Barcelona: Kairós, 2000. p. 52

¹⁹³ Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere." *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001. p. 100

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Grandas, Teresa. *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013. p. 11

actual, i especialment de la dona en les sèries *Etnografia* (1973) i *Discriminació de la Dona* (1977). Per la seva banda, Fina Miralles també extreu imatges dels mitjans que fan referència a temes polítics concrets que denoten els poders i la violència emprada per l'estat. Per la seva banda, Eugènia Balcells es centra, en dues de les obres que hem comentat, en l'anàlisi dels films com a reflex d'una ideologia i d'un imaginari col·lectiu al voltant de les relacions personals.

Aquesta forta manipulació dels mitjans jugava un paper important en l'opressió de la dona per l'intent de perpetuar els rols tradicionals, a la vegada que s'obria a una nova cosificació que permetia noves possibilitats per la publicitat en un moment d'obertura a la societat de consum. La dona i els mitjans de comunicació van tenir una relació important durant la dècada dels setanta, fet que va portar a les artistes a realitzar un treball que prenia com a punt de partida aquests mitjans i que exercia una crítica a la representació de les dones i una anàlisi dels mecanismes de poder.

La publicitat ideològica de la idea de feminitat del règim donaria pas, durant la transició, a una publicitat de la nova tecnologia de la llar que va tenir un paper clau en la continuació d'una imatge discriminatòria de la dona i que creixia al mateix pas que creixia l'obertura del país al consumisme.

Maria Rosa Prats a la seva intervenció a la publicació *Dona i Societat a la Catalunya Actual* (1978) segueix en aquesta línia i fa una radiografia de l'economia capitalista i com aquesta ha inserit les dones en l'engranatge del consum marcat per la plusvàlua, fet que produeix que els homes i les dones hagin de desitjar allò que se'ls hi vol fer comprar.¹⁹⁶ Això es tradueix en la promesa de satisfacció i en l'oferta d'un món de pseudo-realitats que acaba per alienar-los¹⁹⁷ i que en el cas de les dones és un món limitat que es basa, segons l'autora, en quatre pilars fonamentals: l'alimentació del marit i dels fills, la neteja de la casa, l'estalvi i la cura del propi aspecte pel gaudi del marit.¹⁹⁸ D'aquesta manera la dona, que ja és víctima d'un sistema capitalista que la manté fora de l'àmbit productiu ara passa a ser també, a través de la família, potencial alimentadora del sistema. Les dones, esdevenen doncs, tal i com anuncia Prats, el vincle a través del qual la família s'evoca al consumisme en la compra

¹⁹⁶ Prats, Maria Rosa. "La dona i els mitjans de comunicació". *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 117

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 128

d'electrodomèstics i aliments. La indústria es troba, però, amb els obstacles de l'imaginari tradicional, contra el que ha de lluitar la publicitat per convèncer a la societat de les millores que suposen aquests nous productes. Com apunta Prats, la creixent indústria de l'alimentació industrialitzada ha de lluitar contra el convenciment de la dona de que això li treu protagonisme; i contra el de l'home, que veu que és la dona qui ha d'encarregar-se de la cuina. Per convèncer a les dones, diu Prats, «juguen amb els altres pilars, dient-li que tindrà més temps per estar guapa o que quan els nens se'n vagin d'excursió sap el que menjaran».¹⁹⁹ Per convèncer als homes, la publicitat els hi promet, a partir de l'adquisició d'electrodomèstics, un augment d'status social. De la mateixa manera, la poca presència de les classes humils als anuncis publicitaris, fa que aquestes vulguin assimilar-se a la classe mitja que els protagonitza, una assimilació que passa per l'adquisició dels mateixos productes de modernització de la llar.

Les joves van ser, en aquest procés, les més fàcils de convèncer. La publicitat va aprofitar un tall generacional i va incorporar la idea de conflicte mare-filla sobre les dinàmiques quotidianes i les feines domèstiques. Així, com resumeix Prats, la publicitat vol fer veure a les dones joves que no és millor la que més treballava sinó la que dona al seu fill el millor que pot ²⁰⁰ i ho fa enfrontant l'experiència de la mare amb els nous productes i aliments. Això segons l'autora inicia la tendència al descrèdit cap a les persones més velles, que posseeixen l'experiència i que esdevenen llavors l'enemiga de la societat de consum.²⁰¹

La societat de consum va esdevenir objecte de crítica per Eulàlia Grau qui per l'exposició *Etnografia* a la Sala Vinçon el 1975 va fer un collage de presentació que incloïa una fotografia d'ella amb imatges al voltant i una biografia que narrava els pecats comesos i els seus objectes de consum habituals. Tal i com explica Grandas, amb els pecats l'artista es confessava davant l'Església catòlica; mentre que amb els productes comercials, ho feia davant les trampes del sistema.²⁰² Eulàlia Grau sembla veure, com Maria Aurèlia Capmany, que la pseudoalliberació que els ofereix la societat de consum a les dones es troba limitada a la seva condició específica femenina: «que

¹⁹⁹ Prats, Maria Rosa. "La dona i els mitjans de comunicació". *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 117

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 131

²⁰¹ Prats, Maria Rosa. "La dona i els mitjans de comunicació". *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 131

²⁰² Grandas, Teresa. *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013. p. 15

bajo la forma de feminidad, cada vez elaborada con mayor artificio, la empuja hacia una norma de vida que parece como inmutable.»²⁰³. Una feminitat que, seguint la línia de Betty Friedan, Capmany pensa que resulta un retrocés cap a generacions anteriors, al apropiar-se altra cop des d'un prisma de llibertat a les noves virtuts de la llar.

La dona que Capmany descriu com «la imatge robot de la dona d'avui» al títol d'un capítol del seu llibre²⁰⁴ - i que nosaltres ens n'hem apropiat pel títol d'aquest capítol - respon a aquella imatge que es propaga als mitjans de comunicació i que respon a «unes noies fràgils, tan ben preparades per la variant més receptiva de l'amor que les més romàntiques o 'modern stil' de les nostres rebesàvies haurien empal·ludit d'enveja».²⁰⁵ Una nova generació que Capmany afirma, respecte a les anteriors generacions, que té més interès en els temes de bellesa i més por a la vellesa: «un culte a la joventut i a la irresponsabilitat absolutament alienador».²⁰⁶

En aquest context, i en contraposició a una idea tradicionalment establerta de *pseudopudor i erotisme*, es promovia també des dels mitjans una nova imatge acord amb la incipient alliberació sexual que es vivia al país. Una alliberació que porta a que la dona conegui, segons Capmany, la seva pròpia sexualitat d'una manera errònia, relacionada directament amb els eslògans de publicitat que l'empenyen a ser la dona més bella, a depilar-se i esdevenir un objecte, un art.²⁰⁷ Capmany afirma que les dones d'avui s'han convertit en «sexualitat immanent» i que l'actitud reivindicativa de la seva pròpia sexualitat les porta a l'acumulació característica del prestigi masculí²⁰⁸ i que resumeix així: «La mujer española se ha liberado de la autoridad visible del padre, hermano y marido, y ha pasado a depender de los manipuladores de la sexualidad».²⁰⁹

Si bé per una banda Capmany afirma que viuen aquesta manipulació, per l'altra, també reconeix en les dones joves, immerses en la revolució juvenil, una coneixença més conscient de la seva sexualitat i del seu dret al plaer que les porta a un domini major del seu propi cos, un fet que, diu, fa trontollar els vells valors.²¹⁰ Aquesta coneixença es va accentuar en el context de la transició, amb fortes demandes per un

²⁰³ Capmany, Maria Aurèlia. *De profesión: mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971. p. 130

²⁰⁴ Capmany, Maria Aurèlia. *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra, 1973. p. 131

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Capmany, Maria Aurèlia. *De profesión: mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971. p. 114

²⁰⁸ *Ibidem*. p. 117

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 118

²¹⁰ *Ibidem*, p. 117

canvi polític al voltant de la sexualitat i el control del cos, fets que havien esdevingut impensable durant la dictadura. Encara durant la transició, com apunta Magda Oranich el 1978, el Codi Penal discriminava d'una manera radical la dona en els camp dels delictes relacionats amb la qüestió sexual.²¹¹ L'advocada denuncia que continuï vigent el codi penal promulgat el 1944 en el que es prohibia tota propaganda, difusió i venda d'anticonceptius, així com l'avortament, però celebra que en el Pacto de la Moncloa s'hagi posat sobre la taula la possibilitat de derogar-lo. La llei, però, no arribarà fins el 1985, quan es faci no punible l'avortament només en tres situacions: en cas de córrer perill la mare, en cas de córrer perill el fill i en cas de violació.²¹²

L'anticoncepció i l'avortament van esdevenir les demandes més grans de la lluita feminista de la dècada dels anys setanta, a més a més de la del divorci. Durant aquesta dècada, a més a més, els anticonceptius, com apunta Oranich, ja han entrat en la vida quotidiana del país amb una gran tolerància: «Sota la careta de corregir certes irregularitats ginecològiques els metges recreen cada dia la píndola a milers de dones»²¹³

Aquest interès que promovia el sistema per controlar el cos de les dones enllaça amb «la prohibició en nom de déu del coneixement del seu propi cos i del cos dels altres, separant-la del sexe masculí en l'educació perquè li generi por.»²¹⁴ El cos femení, en una societat molt segregada, esdevé així l'alteritat per excel·lència, en un clar menyspreu cap a tot allò que s'hi relaciona més enllà de la capacitat reproductora. En aquest sentit a les *Jornades* s'articulen unes demandes bàsiques que consisteixen, entre d'altres, en la derogació de totes les lleis que sancionen la llibertat sexual relativa a la dona, en la creació d'un sistema educatiu laic i mixta que contempli l'educació sexual i, en definitiva, en «el dret de la dona a disposar del seu propi cos, sense coaccions de cap mena».²¹⁵ El tema de l'educació esdevindrà important, perquè com apuntava Greer «la niña crece sabiendo más sobre su matriz que sobre sus genitales y,

²¹¹ Oranich, Magda. "La discriminació legal de la dona". *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 51

²¹² "Ley Orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal." *Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado*. [En línia] [Consultat el 30 d'abril del 2018]. Disponible a: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-14138>

²¹³ Oranich, Magda. "La discriminació legal de la dona". *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978. p. 54

²¹⁴ *Jornades Catalanes de la Dona* (1976). Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 341

²¹⁵ *Ibidem*,. p. 347

poco de lo que sabe es motivo de alegría».²¹⁶

Si bé les artistes americanes van posar sobre la taula, a partir del propi cos, d'una manera molt clara i evident les problemàtiques de la sexualitat a partir d'imatges escatològiques o sexuals, les artistes catalanes que aquí tractem van exercir una crítica a la representació i a la violència contra els cossos femenins a partir de l'apropiació d'imatges dels mitjans o del propi cos de l'artista.

A l'obra *Emmascarats* (1976), a partir del propi cos, l'artista Fina Miralles evidencia un interès per repensar la visibilitat del cos i les diferents formes de violència que s'exerceixen contra aquest. Que sigui un cos de dona - el propi cos de l'artista -qui pateix la invisibilitat que suposa el fet tapar-se el rostre ens fa proposar una línia de lectura cap una violència implícita cap al cos de la dona en el sistema patriarcal. La manca de llibertat sobre el propi cos a partir de les lleis, el control exercit des de l'àmbit privat (família) al públic (escola) i la construcció d'una feminitat que l'oprimeix



Fina Miralles, *Emmascarats* (1976). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

evidencia una violència cap a la dona que en alguns casos és simbòlica en forma de dominació i en d'altres és física. Miralles agafa el contacte real amb el propi cos per evidenciar-nos una asfíxia d'una opressió que ve de fora. L'artista es tapa el rostre amb diferents peces de roba i objectes que creiem que val la pena aturar-nos a comentar. El cap tapat amb una mantellina, que dones de generacions anteriors usaven per anar a

²¹⁶ Greer, Germaine (1970). *La mujer eunuco*. Barcelona: Kairós, 2000. p. 65

l'església, pot evocar l'ideal catòlic que imperava en la societat i que allunyava la dona, per exemple, del plaer sexual. En un altra fotografia, un plàstic transparent prem el seu rostre tot asfixiant-la; i en una altra, un passamuntanyes evoca la violència física emulant directament la imatge del terrorista o criminal. La violència implícita que Miralles va treballar també en l'obra *Matances* (1977), per la que va fer aquesta sèrie de fotografies, la trobem en aquesta obra, ara autònoma, d'una manera clara i específica contra el cos de la dona.

Una violència que tenia lloc, com hem vist, a partir del domini i regles a seguir, però també a partir d'una violència real, física i sexual, de la que avui en dia continua sent una problemàtica malgrat els avanços que ha fet la dona en l'àmbit privat i públic. Eulàlia Grau ens explica avui que, sí bé durant la dècada dels setanta allò que la preocupava més era la diferència d'oportunitats entre homes i dones, ara està realment preocupada pel número de feminicidis²¹⁷, una violència que no recorda que a l'època fos tan visible.²¹⁸



Eulàlia Grau, fragment de
Discriminació de la dona (1977).
Fotografia de l'autora

Aquesta violència social contra la imatge corporal de la dona que s'exerceix des de totes les esferes esdevé especialment rellevant en la pornografia, que resulta objecte de crítica des del moviment feminista. Les feministes veuen com aquesta, «incrementa la repressió i deforma la sexualitat»²¹⁹ i construeix la identificació de les dones amb el sexe com a objectes passius. I, com a conseqüència, es mostren crítiques amb el que tot això

suposa: l'acceptació de la prostitució en totes les seves manifestacions, i que defineixen com aquell «acte purament objectual, desproveït de tota relació de

²¹⁷ A Estats Units, i a diferència de Catalunya, durant l'època que ens ocupa, artistes com Martha Rosler van tractar de manera directe el tema dels feminicidis a la vegada que evocava, com Eulàlia Grau, l'estandardització del cos de les dones. A l'obra videogràfica *Statistics of Citizen, simply obtained* (1977) en la que l'artista es desvesteix perquè la mesuri un metge, hi ha una veu en off que, mentrestant, va enumerant els crims i les agressions recollits pel Tribunal Internacional de Crims contra les Dones del 1976.

²¹⁸ Entrevista a Eulàlia Grau. Barcelona, 17 d'abril del 2018

²¹⁹ *Jornades catalanes de la dona*. Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 342

companyia i cap tipus d'afectivitat»²²⁰.

Aquesta crítica a la pornografia com a imatge denigrant de la dona i, per tant, com un altre dels potencials dominadors del sistema patriarcal, la trobem també en l'obra *Discriminació de la Dona* (1977) d'Eulàlia Grau on se'ns mostren dues imatges significatives: per una banda, un home vestit és envoltat per tres dones nues amb roba interior que fan pensar en *streakers* o prostitutes; i per altra banda, al costat, una imatge d'un home que ensenya orgullós revistes de pornografia. La imatge de submissió de les dones, que se'ns presenten com a objecte de consum sexual per l'home, és accentuada al situar-se en l'obra al costat



Eulàlia Grau, fragment de *Discriminació de la dona* (1977). Fotografia de l'autora

d'altres feines que les dones exerceixen i que, com ja hem comentat, les situa també en un estadi de submissió i precarietat. Tot aquest engranatge visual entenem que exerceix com un desplegable de la tripartida imatge de la dona: cuidadora, treballadora precària i objecte de consum.

La prostitució esdevé també tema de preocupació per Maria Aurèlia Capmany, qui apunta que la civilització ciutadana determina que en el prostíbul la condició d'objecte de la dona es realitza plenament. A propòsit de la prostitució i del fet que l'home hagi organitzat al marge de la seva vida privada i pública un comerç dedicat a produir-li plaer sexual, Capmany pensa que en l'ordre aparent de la vida humana «hi ha una falla d'engranatge»²²¹. La historiadora considera que aquest comerç del plaer sexual al que l'home accedeix mitjançant una remuneració no ajuda a la valoració de les dones sinó que només perpetua «la seva essencial qualitat d'objecte».²²² Un fet que podem relacionar, per tant, amb la idea imperant de dona-objecte en la societat, que proporciona eines per la construcció del cos femení com un objecte i d'unes bases de

²²⁰ *Jornades catalanes de la dona*. Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977. p. 342

²²¹ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 33

²²² *Ibidem*.

comportament propis femenins.

6.3 El cos de les dones: noves subjectivitats

Com hem anat veient, duran l'època es van obrir debats entorn el cos femení com a objecte de discriminació i violència. Per una banda, per les imposicions de bellesa, per l'altra, pel fet de privar-lo del plaer sexual i per últim, per impedir-li el control al propi cos, que inclou també el dret al control de la maternitat, i per tant, al dret a no ser mare. Tot això s'esdevé sobre una base ideològica que promovia l'abnegació i el que les feministes de l'època relacionaven amb la feminitat, entès com uns patrons de conducta socials que limitaven la llibertat de la dona.

El cos femení, que no posseïa el llenguatge - que era propietat del cos masculí- i que se li atribuïa només naturalesa i intuïció, va convertir-se en un vehicle per crear nous relats al voltant de sí mateix. El vincle amb la naturalesa, tradicionalment assignat a la dona per la capacitat d'engendrar vida i menystingut i menysvalorat per la societat productiva, haurà portat a la dona a ser relegada dels àmbits públics i de poder, limitada a la seva funció de mare i cuidadora. Com a resposta a aquesta limitació simbòlica del cos femení, algunes dones artistes en remarcaren el vincle amb la naturalesa per construir nous relats que reivindicuin un ordre simbòlic oblidat pel patriarcat. Immersedes en un context artístic que abandonava el formalisme i mogudes per la necessitat de fugir d'allò material, els conceptualismes a Catalunya també van proposar un art de la vivència i la presència, en el que «la materialitat del món fos l'epicentre i el cos esdevingués l'espai i l'ocasió d'un esdeveniment.»²²³ En aquest sentit, una de les artistes que ens ocupen, Fina Miralles, s'introdueix en aquests nous interessos amb unes fotoaccions on el cos esdevindrà motor d'experimentació amb la realitat de l'entorn i la naturalesa.

²²³ Creus, Maia. "Fina Miralles. El cos de l'artista en l'art". Quadern de les idees, les arts i les lletres, N°. 185, 2012. p. 20

A la sèrie titulada *Relacions del cos amb elements naturals* (1974) de Fina Miralles hi trobem la presència del cos en contacte directe amb materials com la sorra, la palla, el mar, la terra, les pedres, sota un interès per capgirar el paradigma cultural del patriarcat que estableix una relació menysvalorada de dona i la naturalesa. A la fotoacció d'aquesta sèrie *Relació del cos amb la palla* (1974), per exemple, Miralles busca una experiència del cos que la situï en aquesta fusió amb la naturalesa, gairebé, fins al punt de desaparèixer. En aquesta desaparició o anul·lació del cos, hi podríem trobar la relació singular amb



Fina Miralles, *Relació del cos amb la palla* (1974).
Imatge extreta de: www.finamiralles.com

la nul·litat d'una societat que menysprea el cos de la dona justament per la seva relació i atributs de la naturalesa, situant-les a les dues en un espai innecessari pel progrés i el coneixement.

Capmany abordava aquesta relació que ara comentàvem en tractar la construcció del concepte de dona creat per l'home i com aquest la defineix per la seva capacitat de donar vida a la vegada que se n'atribueix el mèrit.²²⁴ En aquest sentit, ens remet a la Bíblia com a referent clar de la cultura occidental per veure com és aquesta que estableix l'existència de la dona a partir de l'home. Fet que Capmany atribueix a una imatge de frustració de l'home, qui, segons l'autora, crearia aquest naixement de la dona a través de l'home per atribuir-se també el mèrit de la capacitat de donar vida de la dona. Capmany denuncia que la imatge de la dona s'associï a cos i naturalesa, i evidencia com és aquesta la causa de que sigui considerada l'alteritat per excel·lència. Un fet que seria intrínsec del sistema patriarcal des de la visió que anteriorment comentàvem, un sistema que no esdevindria una victòria contra l'altre – la dona – sinó que es produiria a mesura que l'home va prenent consciència de sí mateix i imposa la

²²⁴ Capmany, Maria Aurèlia. *La Dona: dona, doneta, donota*. Barcelona: DOPESA, 1975. p.280

seva voluntat a l'altre.²²⁵

L'alteritat de la dona, per Capmany, no es limita a la feblesa física que se li atribueix sinó que és el resultat d'un procés vital en el que mentre la dona s'encarrega de la gestació i cura de les cries, l'home es va apartant de la qualitat específica d'ésser humà. Com a conseqüència, aquesta funció biològica de la dona, allunyada de les funcions de l'home, serà considerada per ells com a sagrada i màgica. No només la gestació sinó que tot allò que té veure amb aquesta capacitat de gestar serà considerat com a màgic i per tant com a danyós i reverencial, com per exemple, la menstruació.²²⁶



Fina Miralles, *Dona-arbre* (1973). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

Com ja s'ha estudiat abastament en diferents articles i exposicions que se li han dedicat en relació a l'obra *Dona-Arbre* (1973) de la sèrie *Translacions*, aquesta pren un significat especial sobre al subjecte femení. En l'obra l'artista submergeix el cos a la terra plantada com un arbre i, tal i com apunta Parcerissas, reclama el paper primordial que va tenir en les cultures primigènies, «la mujer como madre tierra, autosuficiente, capaz de autoengendrar, la mujer como figura cosmológica que no interviene en la explotación del planeta».²²⁷

Una relació que Àngels Vilamodiu connecta amb artistes internacionals que

²²⁵ Capmany, Maria Aurèlia. *La Dona: dona, doneta, donota*. Barcelona: DOPESA, 1975. p.280

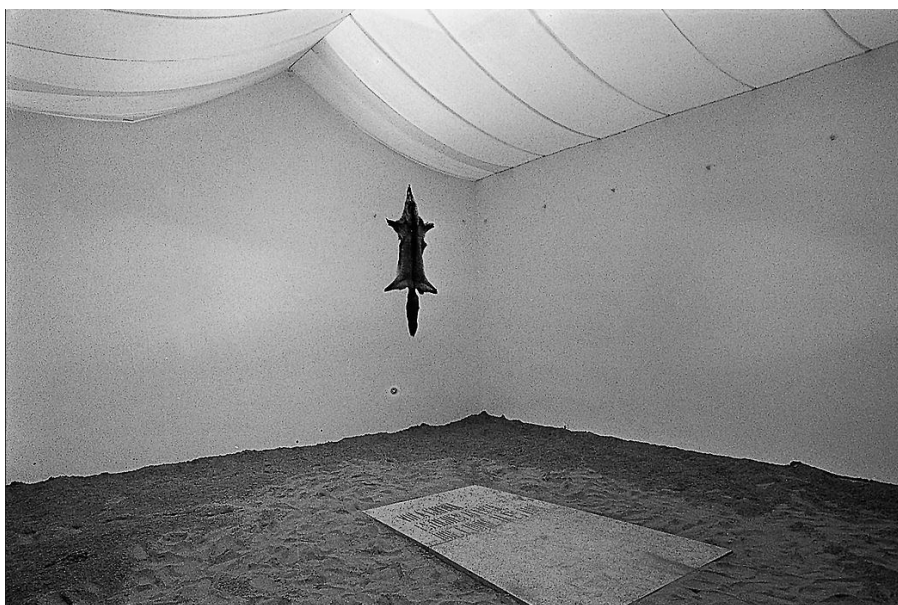
²²⁶ Capmany, Maria Aurèlia (1966). *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1979. p. 281

²²⁷ Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007. p. 39

també han treballat aquest binomi arbre-dona com a referència a la fertilitat de la dona.²²⁸ És en aquest traspàs d'atributs – la dona acull els atributs de l'arbre mentre que l'arbre acull els de la dona – que s'esdevé aquesta fusió que s'allunya de la irracionalitat atribuïda a la intuïció natural de la dona, per endinsar-se en una relació conscient i de respecte. Una relació que desmunta la jerarquia patriarcal per la qual allò més natural es troba en la pitjor posició i que, com diu Maia Creus, esdevé una «revelació espontània de la vida manifestant-se en allò de natural que hi ha en l'ésser humà i en allò d'humà que és en la natura.»²²⁹

Bassas, al abordar la relació dona – arbre, apunta que l'artista, recurrent amb finalitats diverses a aquesta representació, es situa «conscient o intuïtivament en un marc de significació que travessa l'associació determinada històrica i socialment entre natura i feminitat i la reobre als diversos plans de sentit d'una imatge arquetip»²³⁰

En aquest context, l'aigua també té una presència significativa. En trobem una referència clara a l'obra de Miralles *Mediterrani t'estim*, la instal·lació que l'artista va proposar per la Biennal de Venècia el 1978 i de la que Bassas relaciona el muntatge de



Fina Miralles, *Mediterrani t'estim* (1978). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

²²⁸ Viladomiu, Àngels. “Dona arbre de Fina Miralles”. *Estúdio, artistas sobre outras obras*. num. 4, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011. p. 174-180

²²⁹ Creus, Maia. “Fina Miralles. El cos de l'artista en l'art”. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, N°. 185, 2012. p. 21

²³⁰ Bassas, Assumpta. “Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere.” *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001. p. 97

la xarxa que l'artista hi instal·la amb l'al·lusió de l'úter matern i l'amor que se'n desprèn, un ritual de pas que, segons l'autora, esdevé un primer ensenyament de l'ordre simbòlic matern. La presència a l'obra d'un animal a través de la pell d'una guineu enllaça amb la presència d'animals en altres obres de l'artista.

A L'any 1974 Miralles presenta a la Sala Vinçon el muntatge *Imatges del Zoo*. Amb aquesta obra, tal i com apunta Creus, l'artista detecta una constant en la cultura occidental hereva de l'humanisme romà i cristià i de la incomprensió, marginació i menyspreu de l'animal i la dona.²³¹ Fina Miralles es tanca en una gàbia al costat d'altres animals domèstics dins de l'espai expositiu al voltant de fotografies d'animals del Zoo de Barcelona. Amb ressonàncies per tant a un intuïtiu ecofeminisme, Miralles es situa en el mateix lloc d'ésser dominat que els animals, en una clara crítica a un món antropocèntric i androcèntric.

Capmany també fa referència a aquesta idea i busca els seus orígens en la Bíblia i el passatge que descriu com Déu va modelar tots els animals i després va portar a l'home per anomenar-los. Un fet que porta a entendre que les coses al voltant de l'home «són útils i conqueribles» i és a través d'aquesta conquesta que l'home s'apodera del món i s'hi emmiralla i va ordenant el món a partir d'allò que va posseïnt.²³² Entre aquestes



Fina Miralles, *Imatges del Zoo* (1974). Imatge extreta de: www.finamiralles.com

²³¹ Creus, Maia. "Matances". Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu de Fina Miralles." *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. N°. 189, 2013, p. 47

²³² Capmany, Maria Aurèlia. *La Dona: dona, doneta, donota*. Barcelona: DOPESA, 1975. p. 23

possessions Capmany diferencia l'animal de la dona, que recorda que en la Bíblia va ser creada de la costella de l'home per la voluntat de Déu de crear un ésser semblant a l'home però no igual: «prou semblant per fer-li companyia, prou diferent per ser també cosa, per a ser definida com a altre, des de l'omnipotent consciència».²³³

Segons Capmany, l'home manté el privilegi davant d'aquestes alteritats amb una constant vigilància i fent servir la força quan és necessari. Perquè, si bé la lluita per posseir la terra, les coses i els animals acaba quan aquestes ja són seves, la lluita per posseir la dona «continua sense fi perquè la dona s'oposa a aquest domini», esdevenint una força que cal ser domada.²³⁴ En definitiva, trobem tant en Miralles com en Capmany aquesta crítica al poder antropocèntric i androcèntric, de la que Capmany conclou: «l'agressivitat de l'home contra les altres espècies animals es gradua segons la utilitat que li poden produir i el dany que li poden causar». En funció d'aquestes situacions, l'autora diu que en alguns casos l'home decideix només matar-los, en d'altres menjar-los i en d'altres fer-los domèstics i útils,²³⁵ tot establint unes jerarquies i lleis «per poder viure en calma a través de pactes que ell mateix ha dictat i que el salven de tota crisi de consciència».²³⁶

²³³ Capmany, Maria Aurèlia. *La Dona: dona, doneta, donota*. Barcelona: DOPESA, 1975. p. 23

²³⁴ Ibidem p. 275

²³⁵ Ibidem. p.276

²³⁶ Ibidem. p.276

7. CONCLUSIONS

Tal i com hem indicat a l'inici del treball, la present investigació tenia per objectiu fer un anàlisi de les obres d'Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles segons el pensament feminista català de la mateixa època, prenent com a fonts principals el pensament de Maria Aurèlia Capmany i els debats de les *Jornades Catalanes de la Dona*.

Durant el procés de treball hem pogut constatar la dificultat de fer convergir dues realitats desconnectades però també hem pogut veure com, malgrat la separació i la mancança d'una declaració feminista per part de les artistes, hi havia en la pràctica d'aquestes artistes consonàncies amb el pensament feminista català contemporani a les obres. En definitiva, més enllà de la concreció de temàtiques concretes i dels punts compartits o dispers entre pensament i pràctica, s'ha pogut realitzar l'exercici de recuperació d'un llenguatge contemporani en l'anàlisi de les obres d'aquestes artistes ja estudiades els últims anys. Aquest llenguatge que evoca el gènere femení com *la dona* i per tant com una categoria singular - no plural com el feminisme d'avui fa- també bevia d'una crítica a les diferències de classes i a una urgència d'adaptar-se a la societat liberal i del consum, a través d'un engranatge de nous conceptes i vocabulari també pel feminisme.

El treball d'identificació dels temes de les obres de les artistes, alguns dels quals havien estat ja detectats per altres autors com hem anat veient, han estat situats al costat del pensament feminista per detectar-hi punts en comú. A partir d'aquesta lectura des del context social, des dels textos de Maria Aurèlia Capmany i des dels debats generats en el sí de les *Jornades Catalanes de la Dona*, s'han anat establint uns temes comuns concrets que han esdevingut la classificació en capítols.

El tema de les relacions de poder entre homes i dones i entre Estat i Família ha estat un dels més destacats i en consonància entre pràctica i pensament. Hem pogut veure com tant en el pensament com en algunes obres de les artistes en qüestió, s'estableix un paral·lelisme entre els poders exercits en l'àmbit públic i en l'àmbit privat. Una pressió o violència simbòlica i a vegades física que era compartida tant en els mecanismes de relacions personals com en la relació entre el poble i l'estat al final d'una dictadura, i després encara a principis de la jove democràcia. En aquest sentit,

l'obra *Boy Meets Girl* (1978) d'Eugènia Balcells esdevé important per ressaltar la crítica que també trobem en el pensament de Capmany en l'ideal de les relacions amoroses entre homes i dones i el matrimoni com a meta de les dones joves. Una crítica a la mística de la feminitat que també la trobem en els àudios de la pel·lícula *The End* (1977) de Balcells i que situa la dona com a *essencialment donació i amor*, tal i com apuntava Capmany.

El feminisme de l'època qüestionava el model familiar tradicional al voltant del matrimoni, imatge que trobem en obres com *Entre Baionetes* (1977) de Fina Miralles situada al costat d'imatges de violència del règim franquista. D'aquesta manera, es potencia la relació directe entre feixisme i matrimoni, com un sistema de l'estat per la opressió de la dona, tal i com denunciaven a les *Jornades Catalanes de la Dona*, en un context de demandes pel dret del divorci. Per la seva banda, noves possibilitats i models familiars són tractats, això sí, d'una manera intuïtiva i subtil en l'obra *de Boy Meets Girl* (1978) de Balcells, en un context on la lluita pels drets dels homosexuals començava a fer-se visible i les feministes denunciaven també la discriminació que patien les dones homosexuals en comparació als homes.

La família serà objecte de crítica, per una banda, per exercir de sistema de transmissió d'uns valors d'opressió de les dones, tal i com denuncien a les *Jornades* a través dels jocs infantils, elements que podem trobar també en l'obra d'Eulàlia Grau *Temps de lleure* (1973). I per l'altra, serà objecte de crítica per esdevenir el sistema patriarcal per excel·lència on la dona i els fills hauran de deure obediència a l'home i on, si aquest falta, la família es veurà totalment desprotegida. Això es traduirà en una denúncia del col·lectiu de vídues a les *Jornades* que faran palès l'estigma d'aquestes i que es pot relacionar amb el que Bassas detectava en l'obra d'Eulàlia Grau *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976) en la que l'artista comparava dues famílies, una de les quals el pare havia mort i la dona era ara el cap de família.

En el sí de la problemàtica de la família esdevindrà important la relació materno-filial, pel caràcter d'ésser dominat de la mare i a la vegada com a transmissora d'aquesta dominació a les filles. El debat tindrà lloc tant en els textos de Maria Aurèlia Capmany com en les *Jornades* i podrem trobar aquesta referència en l'obra *Standard* (1976) de

Fina Miralles, en la que situa la mare, tot vestint a la nena, com a constructora d'aquesta feminitat. A les *Jornades* es preguntaven què havien d'ensenyar les mares a les seves filles i Maria Aurèlia Capmany detectava la incapacitat de les dones, com éssers dominats, d'educar en la llibertat.

En aquesta relació de poders, hi trobarem un tema important que és la relació de la dona i l'esfera pública. Els poders públics que amb la seva violència simbòlica mantenen la dona relegada en l'àmbit domèstic o, per la seva voluntat de llibertat, apartades a les presons. El tema de les presons esdevindrà un tema comú entre Eulàlia Grau, que el tracta de manera àmplia a *Discriminació de la Dona* (1977) i la feminista Lúcia Falcón, qui es sumava en la indignació cap a la situació d'opressió política de les dones a les presons. Per una banda, per ser jutjades per temes al voltant de la sexualitat i el divorci i per altra banda, per les situacions denigrants que vivien a dins, humiliades encara més pel fet de ser dones.

En època de transició a la democràcia, el carrer o l'espai públic va esdevenir allò que es volia recuperar després de dècades d'opressió de llibertats d'expressió, de reunió i de moviment. Una recuperació més difícil en el cas de les dones, ja que encara no havien arribat a posseir-lo, quedant excloses a l'àmbit domèstic. Aquesta ruptura entre dones i carrer es vivia en la perillositat que aquest suposava per elles, en un clar estat de provisionalitat quan el posseïen. En aquest sentit ens ha resultat precís relacionar-ho amb l'acció de Fina Miralles en la que, tot passejant per la ciutat, escriví el seu nom al carrer en una clara voluntat de reafirmar-se en les llibertats de l'espai públic.

Aquesta divisió sexual de la societat, tal i com detectaven les feministes, veia la seva màxima expressió en la divisió sexual del treball, el principi de discriminació de les dones que va despertar en elles el sentiment d'opressió. Les obres d'Eulàlia Grau són a les que més hem trobat referència d'aquesta divisió amb una clara intenció de posar-la en entredit i de mostrar les dobles jornades laborals que vivien les dones que treballaven també fora de casa, així com la precarietat que patien en les feines assalariades. Aquests temes que es poden detectar en les obres d'Eulàlia Grau, com l'esclavatge domèstic i la precarització en parlen tant a les *Jornades* com Maria Aurèlia Capmany, qui també denuncia la necessària semblança que havien de tenir les feines fora de casa amb aquelles tradicionalment eren assignades a les dones en l'àmbit

domèstic.

Tot això ho podem veure, per una banda, amb la relació dona-casa que s'estableix a partir de juxtaposició d'imatges a l'obra *Donetes i polis* (1973) d'Eulàlia Grau o en la referència a les feines domèstiques com *Aspiradora* (1973) o *Núvia rentaplats* (1973), totes elles establint un joc de paral·lelismes amb el matrimoni, com a punt de partida de l'esclavatge domèstic. Les dones exercint feines fora de casa les trobem a *Discriminació de la dona* l'obra de qui Maria Aurèlia Capmany en va realitzar un text i sobre la que va posar èmfasis justament en dues imatges: la dona secretària i la dona que arriba a casa després d'anar a comprar i es troba els dos fills a la cuina. Que siguin justament aquestes dues imatges les que tria Capmany per fer reflexionar el lector, esdevé en el nostre parer significatiu per veure quina importància tenia en el pensament feminista el tema del treball i les dones i com la mateixa Capmany detecta aquesta importància en l'obra d'Eulàlia Grau.

Per últim, hem articulat una anàlisi de tres aspectes sobre el cos de les dones que hem detectat en el pensament de l'època i que es pot relacionar amb algunes incursions també de la pràctica artística.. El primer fa referència a l'ideal de la feminitat promogut pel franquisme en contra del qual lluitaven les feministes, allò que van anomenar a les *Jornades* «pseudopudor i erotisme» perquè per una banda se li demanava al cos de la dona ser pudorós, abnegat, anul·lat, no conèixer la seva pròpia sexualitat, i per l'altra, se li demanava estar a la disposició a l'erotisme per captar l'home, per qui la sexualitat sí que era lliure. Sí bé en aquest primer punt detectat en el pensament no hem trobat unes clares referències en les obres de les artistes que ens ocupen, sí que algunes imatges poden suscitar l'interès per posar en qüestió l'ideal de la dona del règim franquista, com podem veure en algunes imatges de l'obra *Matances* de Fina Miralles. En segon lloc, hem detectat com a important el tractament sobre els mitjans de comunicació, en expansió en l'època, com a constructor d'una nova feminitat que, sota el context de revolució sexual i d'obertura del país respecte certes tradicions arrelades de la família i el comportament del joves, resultava segons les feministes també opressora per la dona. Un nou ideal de dona introduïda en l'engranatge del consum de qui s'esperava per una banda, la seva construcció com a objecte sexual i per l'altra, com a consumidora potencial de la creixent producció d'electrodomèstics per la llar. *Misses i Gàngters* (1973) d'Eulàlia Grau, mostraria aquest interès pel tema de l'objectualització de la dona

sota una crítica als estereotips de bellesa imperants en la societat.

Si bé les artistes americanes que hem tractat a l'apartat del context d'aquest treball van usar el cos per denunciar aquest control i pudor que s'exigia a partir del tractament explícit de temes sexuals o escatològics, veiem com en el cas de les artistes catalanes el cos és tractat des l'apropiació d'imatges dels mitjans, i en el cas de Fina Miralles, com veurem a continuació com una reivindicació de la subjectivitat femenina al voltant del caràcter afí a la naturalesa que se li ha associat tradicionalment.

Una obra de Miralles però, si que s'aproxima a les pràctiques internacionals amb la posició del cos com a perceptor directe de la opressió viscuda de la dona. En aquest cas l'obra *Emmascarats* (1976) vehicularia la violència a vegades simbòlica a vegades física cap al propi cos de l'artista: una violència que podria fer referència a la violència masclista o bé al control del cos, als estàndards de bellesa o al tractament del cos com a objecte de consum. Aquest últim debat, veuria en el pensament feminista la seva màxima expressió a partir del tema de la prostitució, del que les feministes es mostraven abolicionistes. Tant en Capmany com en les *Jornades* podem llegir la idea de que la prostitució incrementa la repressió contra les dones i deforma l'activitat sexual a favor de la idea de la objectualització del cos de les dones. Aquesta crítica l'hem detectat en l'obra d'Eulàlia Grau *Discriminació de la dona* (1977) on l'artista situa en el marc de la precarització laboral de la dona, imatges referents de la prostitució.

Per últim, i com hem avançat unes línies més amunt, hem volgut dedicar un capítol al que autores com Assumpta Bassas i Maia Creus han detectat en les accions de Fina Miralles com una voluntat de crear noves subjectivitats del cos femení. Ens hem preguntat quina consonància podia tenir amb el pensament de l'època i n'hem detectat la relació amb el debat generat durant l'època sobre el binomi dona-naturesa que Maria Aurèlia Capmany situa com a principi d'opressió cap a les dones, i en el que l'home es situa en l'espai de la raó. En aquest espai l'home és posseïdor del llenguatge, mentre que el cos de la dona és desposseït de la paraula per posseir la intuïció, l'instint en relació a la seva capacitat de gestar vida. En aquest sentit, les accions de Fina Miralles com *Dona-arbre* (1973) o *El cos cobert de palla* (1974), tal i com també van fer artistes del context internacional, situa el cos de la dona en aquesta relació amb la naturalesa per crear un nou llenguatge propi que la situï fora de la nul·litat que li ha

suposat aquest binomi.

Aquesta posició al costat de la naturalesa com a reivindicació d'un paper injustament menystingut, es situa també per les feministes de l'època en el terreny de la crítica del sistema patriarcal com un sistema d'opressió no només per la dona, sinó també cap a la naturalesa i les altres espècies animals, en un incipient ecofeminisme que podem veure en l'obra de Fina Miralles *Imatges del Zoo* (1974).

En definitiva, les relacions que hem pogut establir entre la pràctica artística d'Eugènia Balcells, Eulàlia Grau i Fina Miralles i el pensament feminista del seu context geogràfic i cronològic porten a pensar que les artistes bevien del pensament que es generava al seu voltant. Tot i que, com sabíem, i així ens va confirmar l'artista Eulàlia Grau, elles no es definien com a feministes ni treballaven plegades, les seves obres poden ser llegides des del context del feminisme generat en aquells moments a Catalunya.

Un pensament i una pràctica que creiem ha ser contínuament estudiat per generar nous debats i referents tant per les artistes d'avui com pel pensament i les noves onades feministes que s'estan gestant en l'actualitat al nostre país, les demandes i debats de les quals, tal i com hem pogut constatar durant la realització del treball, no resulten tant allunyats dels que la generació de les dones dels anys setanta van protagonitzar. L'auge del feminisme a Catalunya els últims anys, així com el volum d'artistes actuals que treballen la opressió de les dones, ens fa mirar al passat per, tal i com deia Capmany l'any 1977, preguntar-nos per què les nostres antecessores van fracassar i així endinsar-nos en la història entesa *no com una simple acumulació de dades* ni com una *llicó moral* sinó com *una reflexió sobre els nostres propis problemes*.²³⁷

²³⁷ Text citat a la contraportada del treball: «Avui que la noia universitària americana, la dona de la classe mitja que prové de la Universitat, s'alça contra la discriminació sexista, amb un crit de revolta més declamatori que el que van usar les antigues Feministes, és important que girin la mirada enrere i es preguntin per què les seves antecessores van fracassar. La història no és una simple acumulació de dades, però tampoc no és una còmoda llicó moral, és en la mesura que ens hi aboquem, una reflexió sobre els nostres propis problemes.» Maria Aurèlia Capmany, *El Feminisme a Catalunya*, 1977, p. 133.

8. ANNEXES

8.1 ENTREVISTA A EULÀLIA GRAU.

Plaça dels Àngels, Barcelona, 17 d'abril del 2018

Diana Juanpere: El treball que estic fent vol fer una comparativa entre la teva obra, la d'Eugènia Balcells i Fina Miralles i el pensament feminista català de l'època, per buscar temàtiques i pensaments comuns entre pràctica i pensament dels anys setanta. Sé que vosaltres no us consideràveu feministes en aquesta època, però sí que podem trobar en el teu cas certs relats que evidencien un malestar cap a la situació de les dones.

Eulàlia Grau: Sí, però ens sortia d'una manera natural, igual que, jo que sé, veus que hi ha molt de soroll al carrer, et molesta i fas alguna cosa en contra del soroll... Doncs bé, veies el que passava amb les dones i de forma natural et venia el cap fer alguna cosa contra això.

DJ: Actualment tens obra a l'exposició *Supervivientes: la violencia machista como tema en el arte contemporáneo del Estado Español*²³⁸ que tracta justament sobre la violència cap a les dones.

EG: Sí. Volien les teles emulsionades però el MACBA, al no haver-hi prou seguretat, no els hi va voler deixar. Jo els hi vaig deixar cinc serigrafies de l'any 1977 sobre la dona²³⁹, que tracten la situació de la dona a la societat i a la presó, comparant-la a la situació de l'home. Tot eren imatges de la premsa. La presentació la va fer la Maria Aurèlia Capmany. Va estar molt contenta quan vaig anar a demanar-li. Jo no me n'adonava de tot això²⁴⁰ però ella estava contentíssima i va venir a fer la presentació a la Sala Ciento.

DJ: Ja que menciones la col·laboració amb la Maria Aurèlia Capmany. Em podries explicar com va sorgir la relació amb ella?

EG: Jo sempre anava a comprar a una llibreria al Passeig de Gràcia i era amiga de la

²³⁸ Exposició *Supervivientes: la violencia machista como tema en el arte contemporáneo del Estado Español*. Del 7 de març al 4 de maig de 2018. Casa de la Mujer, Zaragoza.

²³⁹ Obra *Discriminació de la dona* (1977)

²⁴⁰ De la vessant feminista de l'obra.

gent que la portaven, i ells coneixien a la Maria Aurèlia Capmany. Els hi vaig explicar l'obra que havia fet i ells em van dir que parlés amb ella.

DJ: La coneixes a ella i els seus llibres?

EG: Sí, sabia qui era. Una dona lluitadora. Deia “sóc una dona pública”. Tenia un gat preciós, blanc...

DJ: M'agradaria que em parlessis sobre els inicis de la teva trajectòria. Parla'm de l'etapa d'estudiant. Tinc entès que vas començar a estudiar a Belles Arts i ho vas deixar per estudiar Disseny a Eina.

EG: Sí, jo anava molt perduda, com li passa a molta gent jove. Anava fent una cosa i una altra.. Primer vaig estar a Belles Arts un any i em passava el temps amb altres estudiants jugant a daus. Les classes eren horroroses. Hi havia alumnes que deien que ells volien pintar com Velázquez i que volien ser professors...

I llavors vaig anar a Aixalà, l'escola del Portabella a Rambla de Catalunya. A baix hi havia un escenari i el Portabella hi convidava a gent coneguda del cinema d'avantguarda, i allà vaig estar un any més o menys. Hi havia gent com el Toni Pedrós que va estar fent cinema d'avantguarda, i es veu que ara el Reina Sofia li han comprat tota la producció. És de Terrassa com jo, igual que el Miralda. Uns quants alumnes que estàvem a allà vam anar a estudiar a Eina. Uns quants d'ells han sigut fotògrafs.

A l'Eina vaig estar un any i mig. Després vaig anar a Itàlia a l'estudi Olivetti i hi vaig estar un any fent pràctiques de disseny Industrial, perquè a Eina el primer any era general i després havies de decidir entre disseny gràfic o disseny industrial... Després em vaig donar que no em venia de gust fer això, que era massa tècnic, massa complicat, com ho vulguis dir. Vaig començar a llegir revistes com Flash Art que parlaven de l'art conceptual i allà vaig començar a fer collages. Quan vaig tornar aquí, l'any 1971, vaig continuar fent-ne.

DJ: Els primers que exposes són les obres de la sèrie *Etnografia* feta l'any 73. Com vas arribar a exposar-les?

EG: Sí, va ser la primera exposició i va ser a la Sala Vinçon. Cirici Pellicer havia sigut professor meu a Eina i havia vingut a Belles Arts a fer conferències. Els alumnes de Belles Arts hi estaven en contra, no entenien res, estaven a l'edat mitjana...

DJ: Eina i Belles Arts devien ser la antítesis a nivell acadèmic.

EG: Eina estava molt més al dia, era més avantguardista, feien coses més naturals, que les senties. En canvi lo altre era com una cosa passada.

DJ: Eina estava més connectada amb el món de l'art del moment?

EG: Exactament, tot el que es feia i la gent que hi havia, com el Ràfols Casamada i tot un seguit d'artistes.

DJ: Tornant a *Etnografia*. Aquesta sèrie és una crítica social al context dels anys setanta que, per una banda és repressiu, i per l'altra mostra indicis d'obertura cap al capitalisme i de la societat de consum. Com desenvolupes aquesta visió crítica del teu entorn i aquesta relació d'observació etnogràfica cap a la societat?

EG: Tot era un xoc molt gran. A Itàlia, per exemple, ja es vivia d'una altra manera. I al tornar aquí ho vaig notar molt més, no me'n podia avenir, tot el que passava em semblava impossible i irreal. Això em va portar també a fer *La Cultura de la Mort*.

DJ: Sí, *La Cultura de la Mort* és de l'any 1976 ja després de la mort de Franco. I mostra d'una manera més evident una violència implícita en tots els àmbits de la vida, des del públic al privat. Potser perquè ja hi havia un ambient més propici a la crítica?

EG: Sí, totalment. I era un moment en que la gent tenia moltes il·lusions i moltes esperances i un moment de molta creativitat. Tothom es creia que podia canviar el món, un moment fantàstic. Després va venir el "patacaso" una altra vegada.

DJ: Després de la *Cultura de la Mort* comences projectes com *Inventemos también nosotros* (1976), *Viviendas* (1977) o *Mínimos y máximos* (1977) en que el fas un canvi en el procés de creació, perquè passes d'apropiar-te d'imatges dels mitjans a tu situar-te en primera línia, gairebé com a reportera.

EG: Sí, *Mínimos y máximos* (1977) està publicat a una revista d'arquitectura. Vaig anar a fer fotografies a diferents models d'habitatge, com a una casa d'estudiants, que no ara com les d'ara, que tenen fins i tot jacuzzi, habitacions individuals i televisió. Allà tenien una habitació amb lliteres i hi dormien quatre o sis. Era una casa en un barri pobre com aquest²⁴¹, una casa molt senzilla. I ells explicaven tots els problemes de l'habitatge. I això ho vaig publicar en una revista tot per escrit.

²⁴¹ L'entrevista té lloc al barri del Raval de Barcelona

Vaig anar a la casa de la vídua del Diego Navarro²⁴² que ens va explicar els problemes que tenien a la casa. Que havien d'anar a buscar aigua a la font perquè no tenien aigua corrent, que la casa se l'havien construïda ells mateixos. I totes les cases se les havien fet ells en aquell barri, era gent que treballava a la construcció.

Les fotos llavors no les feia jo, me les feia el Gusi que ens coneixem de l'escola Aixalà. La foto amb tota la família Navarro me la devia fer el Gusi. Altres sí que les vaig fer jo. Per exemple, la de l'hospital per fora on van ingressar ingressar a Diego Navarro.

Pel projecte *Inventemos también nosotros* (1976) vaig intentar també fer fotografies al Vila Reyes però no va voler. Les vaig treure de la premsa i, per tant, no es podia queixar. Però mentre jo estava a la Xina, es va exposar al CCCB i el tio es va presentar amb la seva senyora, els dos molt ben vestits, per demanar que ho traguessin perquè els hi donava molt mala imatge. Es van reunir tots, el Ràfols Casamada i no sé qui més, i van decidir no treure-ho però no publicar-ho en el catàleg.

DJ: Consideres que hi va haver censura?

EG: Sí, censura dels rics.

DJ: Tornant al tema dels habitatges. Hi havia una voluntat de crítica a la diferència de classes a partir de la anàlisi de diferents habitatges?

EG: Sí, n'hi havia una que era una segona residència i va ser molt bo. Els vaig trucar per demanar-los si podia anar amb un fotògraf a fer unes fotos per una revista d'arquitectura de Madrid²⁴³ el tio no va preguntar més i es va pensar que era un reportatge normal per una revista. Quan vam anar allà només hi havia la dona que es cuidava de la casa i que ens va explicar totes les coses que l'arquitecte havia fet malament. (Riu)

El curiós d'aquest cas és que quan vaig fer l'exposició aquí ²⁴⁴ vaig conèixer un noi que

²⁴²El cas de Diego Navarro va ser el punt de partida de les obres *Inventemos también nosotros*, *Viviendas o Mínimos y máximos* (1976). Diego Navarro era un obrer que després d'una manifestació d'obrers va ser empresonat i un cop a la presó es va suïcidar. A *Inventemos también nosotros* (1976) Eulàlia Grau contrastava les fotografies de la família Navarro amb imatges extrems de la premsa del cas Matesa (en el que un empresari català havia estat indultat després d'haver estat condemnat per corrupció). A *Vivendes* (1977), l'artista havia comparat l'habitatge de la família Navarro amb un habitatge de classe alta del barri de Sarrià. I a *Mínimos y máximos* (1977) havia fet un reportatge sobre diferents habitatges i les problemàtiques que aquests mostraven.

²⁴³ *Mínimos y máximos* (1976-77) va ser publicada a la revista *Arquitectura* (Colegio de Arquitectos de Madrid).

²⁴⁴ Assenyala el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

havia estat en aquesta casa en una festa!

També vaig tractar hotels de luxe que només hi arribava la gent rica. Avui en dia és diferent amb internet tothom pot veure'ls, abans era més classista.

DJ: Tot i així la obra resulta molt actual, en consonància amb el problema de l'habitatge que viu la ciutat de Barcelona.

EG: Sí, aquestes són les coses que no canvien mai, com la situació de la dona, tot i que ha millorat molt respecte abans. Abans la dona estava empresonada per homes, jutjada per homes, ara ha canviat molt i les presons també han canviat força. Però les dones continuen guanyant menys en la majoria dels casos i hi ha violència contra elles, es maten.

DJ: Ara que parlem de les dones. Aquest tema es comença veure en les teves obres en la sèrie *Etnografia*.

EG: Sí, el concepte de “princesa por un dia”, per exemple. Es casa amb vestit de boda i l'endemà a fregar plats.

DJ: Com et consciencies d'aquesta opressió?

EG: Les dones estaven molt atontades, molt cegues, no feien crítica. Es veien evocades a aquella situació i ho acceptaven. Acceptaven anar a la perruqueria, anar a ben vestides, tot ben cursi, un món molt petit. A mi no se m'ha ocorregut mai casar-me. Jo em volia comprar un vestit de boda, tallar-me el cabell al zero i passejar-me per la Rambles a munt i avall. No ho vaig arribar a fer mai. Em semblava natural adonar-te del que passava, el que no em semblava natural es que les altres dones no se n'adonessin

DJ: En el teu àmbit familiar van veure bé que estudiessis i que marxessis de casa sense casar-te?

EG: Sí, no van posar problemes amb els estudis. I ells segurament volien que em casés però si no ho feia tampoc passava res.

DJ: Amb *Inventemos también nosotros* (1976) exposes a la galeria G i entres en contacte amb el grup dels artistes conceptuels.

EG: Sí, ens van fer un contracte. Érem un grup de 12 artistes. Només 2 dones: la Fina Miralles i jo. En aquella època no n'hi havia quasi, ara n'hi ha moltes més.

DJ: Els coneixies d'abans aquests artistes? I a les artistes Fina Miralles i Eugènia Balcells?

EG: Sí, arrel de la Vinçon ja ens coneixíem amb molta gent, de les inauguracions, etc. La Fina Miralles perquè dirigia la galeria Vinçon i a l'Eugènia Balcells també la coneixia..

DJ: Més enllà de conèixer-vos, vas establir alguna mena de contacte o relació professional amb Balcells i Miralles?

EG: No, no teníem res a veure. La Fina Miralles feia conceptual Land art. Però amb Balcells encara menys.

DJ: En alguns vídeos de Balcells podem trobar-hi una crítica als estereotips femenins que, tot i que de manera molt diferent, podem trobar en la teva obra. Ho fa també a partir de la imatge dels mitjans, que era potser el que més evidenciava aquesta discriminació.

EG: Sí, però amb ella no hi havia tingut gaire contacte ni havíem parlat d'art ni de res.

També hi havia l'Angels Ribé amb una obra molt interessant, que no hi vaig tenir contacte fins que vaig fer l'exposició al MACBA (2013).

DJ: Pel que fa a la imatge de la dona en la teva obra hi ha molta crítica al que abans dèiem, a la idea de casar-se, la força repressora en l'àmbit públic i privat. Abans ens has dit que tu no volies casar-te. Era normal en el teu entorn?

EG: La gent jove del meu entorn eren gent amb calers. Aquesta gent es casaven, ho deien ells, per tenir contenta la família i perquè aquesta els hi regalava de tot. Estaven casats però després cadascú feia el que volia, tenien una relació oberta. Això era de gent rica. De tota aquesta gent jove, n'hi havia que es casaven i n'hi havia que no. I de les dones, la majoria tenien els treballs de dones: oficina, modistes i professores.

DJ: Alguna d'aquestes professions, com la d'oficina, es veuen en les teves obres.

EG: La majoria feien coses així, i sempre molt lligades a la família, seguint aquests paràmetres i sense plantejar-se res. Una societat molt avorrida.

DJ: Mentrestant es gestava el moviment feminista. T'hi vas relacionar? Sabies que existia?

EG: No, ni la Fina Miralles ni jo. Perquè en aquella època.... La veritat és que es veia,

com dir-ho, que no veien altra cosa, tot era allò, molta virulència, molta passió, però és que tampoc no estàvem dintre. Fèiem coses feministes, però perquè ens sortien normals de fer-les, però sense classificar-nos ni dir que érem feministes. Ara conec Ca la Dona i vaig per allà, i conec aquesta gent que és la gent que va fer tot això. Però en aquell moment em sonava que tot era molt violent, caps quadrats que només veien això, tot i que potser tenien raó.

DJ: Llavors no vas anar a les manifestacions que es van fer a l'època ni havies llegit sobre feminisme?

EG: No. Tampoc es que cregui que les manifestacions poden fer grans coses.

I totes aquestes coses no les llegia. Llegia més aviat filosofia i assaig. Foucault, per exemple, per el tema de les presons...

DJ: Vas estar amb contacte amb el Bar- Biblitoeca feminista La Sal? Assumpta Bassas diu que el 1978 es va subhastar una obra teva en el marc del "Festival a Favor de la Sal".²⁴⁵

EG: Ah si? Doncs no me'n recordo...

DJ: Vas tenir relació amb els anarquistes, això si.

EG: Sí, però no estava inscrita. Era simpatitzant i anava alguns restaurants que tenien, en un que tenien en aquest barri²⁴⁶ en un primer pis amb taules de fusta, menjar molt barato, gent obrera i molt jove. Hi anava quan hi havia alguna xerrada.

DJ: Com els vas conèixer?

EG: Vaig conèixer un estudiant de la universitat que ho era i que m'ho va dir. I allà vaig conèixer una noia que tenia una impremta i que em va estar imprimint molts dels meus cartells i les meves coses. I després vaig conèixer Luis Andrés Edo.²⁴⁷

DJ: I en aquest entorn anarquista es parlava de la situació de les dones?

EG: No. Es que eren tot homes.

DJ: I a Eina hi havia dones estudiants?

²⁴⁵ Bassas, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Angels Ribé y Eulàlia* [En línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. p. 392 [Consulta: 2 febrer 2018]. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101320>

²⁴⁶ L'entrevista té lloc al barri del Raval de Barcelona

²⁴⁷ Historiador i militant del moviment anarcosindicalista espanyol (Casp, 1925 – Barcelona, 2009)

EG: Bona pregunta. Lo de Eina és molt divertit! Eina era un lloc molt elitista, era una torre antiga que estava per Sarrià amb molts jardins. I allà hi havia alumnes de tota mena. I sí que hi havia dones... Ah! Però quines dones hi havia...?! Perquè era una escola molt cara. Eren dones joves i riques que s'havien separat del marit i que, com que s'havien separat, ara volien tenir una professió elitista de disseny gràfic o d'interiors... I venien amb els seus gossets! Com que hi havia jardí... (Riu)

DJ: En aquell moment, separar-se per la dona volia dir començar de nou.

EG: Sí, però aquestes eren riques, ho tenien fàcil.

DJ: I professores dones n'hi havia?

EG: La Maria Girona... Hi havia els artistes Grau Garriga, el Ràfols Casamada, l'arquitecte Joan Antoni Coderch... L'artista jove Josep Ponsatí. I dones no en recordo més. Potser n'hi havia i no les recordo.

DJ: No teníeu referents d'artistes dones d'altres generacions, com per exemple Esther Boix? O del que es feia a Estats Units al moment?

EG: No... De les artistes americanes en vaig sentir parlar quan vaig anar a Itàlia.

DJ: Després dels anys setanta vas estar molts anys vivint fora de Catalunya. Com va ser la tornada?

EG: Vaig tornar a Barcelona després de quinze anys vivint fora. Havia estat per Londres, Berlin, Japó i sis anys a la Xina... Anava molt desorientada. Em vaig interessar per les festes populars. Vaig fer molts treballs sobre això. No les recordava, estava al·lucinada. Quan vaig tornar era prop de Setmana Santa i em van fascinar els vestits...

DJ: Consideres que vas tenir les coses més difícils en el món de l'art pel fet de ser dona?

EG: Les dones ho tenim sempre més difícil. Però jo ja ho veia que era així i tampoc vaig lluitar mai. Quan m'oferien una exposició la feia, quan em van oferir un contracte amb una galeria, el vaig acceptar. Com ara, que faig vídeos i els penjo a la meva web. Si algú me'ls demana per una exposició els hi dono.

DJ: Amb què treballes actualment?

EG: A Màlaga hi ha unes noies que es diuen Azul Violeta i van fer una exposició

d'artistes dones, també amb l'Eulàlia Valldosera i altres del país, i hi vaig participar. I ara m'han tornat a escriure per una exposició i m'han demanat un vídeo, el de la Maria²⁴⁸, que va ser el primer que vaig mostrar a l'exposició d'aquí (MACBA).

Fa poc vaig fer un vídeo d'assassinats: però no l'he fet de dones perquè ja ho fa tothom, sinó d'allò que veig constantment. Veig per la televisió que cada dia hi ha assassinats...

DJ: Continues treballant sobre allò que t'indigna, no?

EG: Exacte, com els accidents de cotxe. No s'entén... Els cotxes haurien de tenir més garanties, fer cotxes més segurs i que no sigui tant fàcil fer-te mal.

A la meua pàgina web penjo tots els vídeos que faig. L'últim que he penjat és sobre el Mont Everest, el que Kilian Jornet va pujar i baixar amb una setmana dos vegades. M'interessaven tots els morts que queden allà, morts a la muntanya i el fet de que les altres persones els hi passen per sobre. Formen part de la muntanya, no els poden treure perquè costa molts diners. Alguns els empenyen i els aparten perquè no es vegin. És molt fort. També hi surt l'hotel que hi ha, anar-hi val com a mínim 6.000 dòlars i una persona es va morir anant-hi.

Ara estic treballant en un vídeo que es diu *Smart*, sobre la idea de que Barcelona vol ser una *smart city* i mai ho podrà ser. Estem massa endarrerits amb tot.

Un altre treball que he fet fa poc parla sobre les platges, la pol·lució, el turisme, la gent que es queixa, els veïns... M'he deixat els creuers..!

DJ: Ostres! Això per un altre treball.

EG: Si, perquè dona molt de sí...

²⁴⁸ *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* (2012)

8.2 EIX CRONOLÒGIC DEL TREBALL

Traducció al català de <i>La Mística de la Feminitat</i> de B. Friedan	1965	1965	<i>Dona que frega</i> , Esther Boix
Publicació <i>La dona a Catalunya consciència i situació</i> de Capmany	1966		
Traducció al català de <i>El segon sexe</i> de Simone de Beauvoire	1968		
Publicació <i>De Profesión: Mujer</i> , de Capmany	1971	1971	
Publicació <i>El feminisme a Catalunya</i> de Capmany	1973	1973	Sèrie <i>Etnografia</i> de Grau <i>Dona-Arbre</i> de Miralles
Lídia Falcón comença des de la presó els escrits de <i>En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España</i>	1974	1974	<i>Imatges del Zoo</i> a la Sala Vinçon i Sèrie <i>Relacins del cos amb elements naturals</i> de Miralles
Mort de Franco	1975	1975	<i>Cancionero de los hombres verticales y horizontales</i> i Exposició <i>Etnografia</i> a la Sala Vinçon de Grau
Publicació: <i>La dona: dona, doneta, donota</i> de Capmany			
Publicació: <i>La dona: dona, doneta, donota</i> de Capmany	1976	1976	<i>Standard, Petjades i Emmascarats</i> de Miralles <i>Inventemos también nosotros</i> i <i>El régimen capitalista crea cada día situaciones como ésta en la clase obrera</i> de Grau <i>Album</i> de Balcells
Jornades Catalanes de la Dona			
Concentració davant de la presó de dones de la Trinitat per demanar l'amnistia per a les dones	1977	1977	<i>The End</i> i <i>Presenta</i> de Balcells <i>Discriminació de la Dona, Vivendes vivendes i Máximos y mínimos</i> de Grau
Primera gran manifestació a Barcelona a favor dels drets dels homosexuals			<i>Matances</i> de Miralles
Lídia Falcón publica <i>En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España</i>			
Miting al Palau Blau Grana a favor del divorci	1978	1978	<i>Boy Meets Girl</i> de Balcells <i>Public Order</i> de Grau <i>Mediterrani t'estim</i> de Miralles a la Biennal de Venècia
Publicació de <i>Dona i Societat a la Catalunya actual</i> de Capmany, Oranich, Prats, Balletbò i Simó			
Legalització del divorci	1981		
Legalització de l'avortament	1985	1979	Exposició de <i>Discriminació de la Dona</i> de Grau a la Galeria Ciento E. Grau. Text de M.A. Capmany

9. BIBLIOGRAFIA

Llibres

ALARIO, M. Teresa. *Arte y feminismo*. Sant Sebastià: Nerea, 2008.

ANGARILL, Pilar; COLL, Tonia; GARCÍA, Ascen. [et al.]. *Dimensions XX: genealogies femenines: art, recerca i docència*. Barcelona: Edicions Saragossa, 2013.

ARACIL, Rafael; MAYAYO, Andreu; SEGURA, Antoni (eds) [et al.]. *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003

AAVV, *Eugènia Balcells: en el cor de les coses*. Tarragona,: Tinglado 2, Moll de la Costa, 1998

AAVV. *Eugènia Balcells: En trànsit*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina, 1993

AAVV. *Eugènia Balcells: sincronías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995

AAVV. *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013.

AAVV. *Fina Miralles. De les dees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001.

AAVV. *Freqüències=frecuencias=freqüències: Eugènia Balcells*. Barcelona: Arts Santa Mònica, 2009

AZPEITA, M (eds) et al. *Piel que habla. Viajes a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria, 2001

BASSAS, Assumpta. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* [En línia]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101320>

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. (Obra original: 1998)

CAPMANY, M.A; ORANICH, M; BALLETBÒ, A; PRATS, M.R; CLARA-SIMÓ, I. *Dona i societat a la Catalunya actual*. Barcelona: Edicions 62, 1978.

CAPMANY, Maria Aurèlia. *De profesión: mujer*. Barcelona: Plaza & Janes, 1971.

CAPMANY, Maria Aurèlia. *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra, 1973.

CAPMANY, Maria Aurèlia. *La dona a Catalunya. Consciència i situació*. Barcelona: Edicions 62, 1979. (Obra original: 1966)

CAPMANY, Maria Aurèlia. *La Dona: dona, doneta, donota*. Barcelona: DOPESA, 1975.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (eds). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.

DE BEAUVOIR, Simone. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999. (Obra original: 1949)

DE RIQUER, Borja. *Història política, societat i cultura dels Països Catalans*. "Vol 11. De la dictadura a la democràcia : 1960-1980". Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004.

FALCÓN, Lidia. *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España*. Barcelona: Ediciones de feminismo, 1977.

FOLGUERA, Pilar; CABRERA, Ma Isabel (eds).[et al.]. *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias: 2007.

FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Editorial Sagitario: 1965. (Obra original: 1963)

FUSS, Diana. *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*. Vic: Eumo Editorial, 1999. (Obra original: 1989)

GARCÍA FERRER, J.M; ROM, Martí. *Eugènia Balcells*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2002.

GREER, Germaine. *La mujer completa*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001 (2a ed). (Obra original: 1996).

GREER, Germaine. *La mujer eunuco*. Barcelona: Editorial Kairós, 2004. (Obra original: 1970).

IRIGARAY, Luce. *Cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: LaSal, 1985.

IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Editorial Saltes, 1982. (Obra original: 1977)

Jornades catalanes de la dona. Barcelona: Documentación y publicaciones generales, 1977

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. Del 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. (Obra original: 1973).

MATEOS, Abdón; SOTO, Alvaro. *El final del franquismo 1959-1975*. Madrid: Temas de hoy, 1997.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007

MILLET, Kate. *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. (Obra original: 1969).

MIRALLES, Fina. *Testament vital*. Sabadell: Edicions del Gràfic Set, 2008.

MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas, 1994 (Obra Original: 1991).

NASH, Mary. *Dones en transició: resistència política a la legitimitat feminista, les dones en la Barcelona de la transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007.

PALAU, Montserrat. *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Tarragona: Arola Editors, 2008.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964 – 1980*. Madrid: Akal, 2007

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. Nova York: Routledge, 2007 (Obra original: 1988)

QUANCE, Roberta Ann. *Mujer ó arbol. Mitología y modernidad en el arte y la literature de nuestro tiempo*. Madrid: A. Machado Libros, 2000.

QUIROSA, Rafael. (ed). *La sociedad Española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011

RECKIT, Helena; PHELAN, Peggy. *Arte y feminismo*, Barcelona: Phaidon, 2005

RIVERA, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria, 1994.

SOLÉ, Gloria. *Historia del feminismo*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2011.

Articles i capítols afegir pàgines

ALIAGA, Juan Vicente. "Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: Musac, This Side Up, 2013.

BASSAS, Assumpta. "S.O.S: Searching for the Mother in the Family Album". *The M world. Real Mothers in Contemporary Art*. Bradford, Canadà: Demeter Press, 2011.

BRANCIFORTE, Laura; ORSI, Rocío. "Espacio público y mujeres: Un difícil camino hacia la modernidad". *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm 39, 2007. [En línia] Disponible a: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/46789/art30.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

CREUS, Maïa. "'Matances'. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu de Fina Miralles." *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. N°. 189, 2013. p.47-49

CREUS, Maïa. "Fina Miralles. El cos de l'artista en l'art". *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, N°. 185, 2012. p. 20-23

"Cuatro mil homosexuales se manifestaron por Las Ramblas." *La Vanguardia*. 28/VI/1977. [En línia] Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/06/26/pagina25/33727524/pdf.html?search=Manifestación%20Barcelona>

FEIXA, Carles. "La joventut com a metàfora de les transicions democràtiques". *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya IV: els joves de la transició*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003.

FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana Isabel. "El resurgir de la sociedad civil y la aparición de disensiones en el aparato del Estado: el caso de la Justicia Democrática (1970-1978)." *Historia de la transición y consolidación democrática en España*.

GILLIGAN, Carol. “La resistencia a la injusticia: una ética feminista del cuidado”. *Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas*, n.30.

GODAYOL, Pilar. “La dona a Catalunya. Un referent del feminisme”. *Diari Ara* [En línia].1/X/2016. [En línia]. Disponible a https://llegim.ara.cat/dona-Catalunya_0_1660633948.html

MAYAYO, Patricia. “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. MUSAC, 2012.

MORCILLO, Aurora. “Feminismo y lucha política durante la II República i la Guerra Civil.” *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007.

PULEO, Alicia H. “Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical”. En Amorós, C; De Miguel A (Eds), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva Ediciones, 2005.

Webgrafia

Web del col·lectiu Hackney Flashers. Disponible a: <https://hackneyflashers.com/history/>

Web d'Eugènia Balcells. Disponible a: <http://www.eugeniabalcells.com/>

Web d'Eulàlia Grau. Disponible a: <http://www.eulaliagrau.com/>

Web de Carol Hanisch. Disponible a: <http://www.carolhanisch.org/index.html>

Web de Pilar Aymerich. Disponible a: <http://www.pilaraymerich.com>

Altres:

BASSAS, Assumpta, MACBA, 26/01/2009. “Entre conceptualismes i feminismes: el cas de Fina Miralles”, *On va ser (o es va perdre) el que és polític*. Seminari part del cicle *L’art després del feminisme*. [Vídeo en línia] Disponible a: <https://www.macba.cat/ca/video-seminari-on-va-ser-o-es-va-perdre-el-que-es-politic-1>

“Constitución Española de 1931” . a *Pàgina web del Congreso*. [En línia] [Consulta: 13 de gener del 2018]. Disponible a: http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf

CREUS, Maia. Conferència *Dones en llibertat: Gir feminista en l’art dels anys 70*, Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 1 de març de 2018

El despertar de les dones. De la sèrie documental de TV *Dies de transició*. Barcelona: Televisió de Catalunya i Enciclopèdia Catalana, 2005 [En línia] [Consultat: 11 d’abril del 2018] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=DKxCgOjq2H4>

GRANDAS, Teresa. Sobre l'exposició "Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats". MACBA, febrer del 2013. [Vídeo en línia] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=FKQIghKkySk>

“Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social.” *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*. [En línia] [Consulta: 29 d’abril de 2018] Disponible a: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>